EN ESCRITO YAZIÉ: LOS DISCURSOS CASTELLANOS EN CUADERNA VÍA DEL SIGLO XIII DESDE UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA ESCRITURA

Tesis doctoral presentada por

Juan García Única

Editor: Editorial de la Universidad de Granada
Autor: Juan García Única
D.L.: Gr. 1265-2008
ISBN: 9788469143568

Universidad de Granada
Facultad de Filosofía y Letras
Departamento de Literatura Española

EN ESCRITO YAZIÉ: LOS DISCURSOS CASTELLANOS EN CUADERNA VÍA DEL SIGLO XIII DESDE UNA EPISTEMOLOGÍA DE LA ESCRITURA

Tesis doctoral presentada por

Juan García Única

Dirigida por la doctora

Ángela Olalla Real

GRANADA, 2008

A la hora de hacer recuento de los cuatro años que ha durado esta investigación constato, afortunadamente, que la balanza se decanta del lado de los afectos. Esta hoja de agradecimientos, por tanto, tiene que ser felizmente abundante.

En primer lugar, y no por casualidad, tengo que mencionar a Encarna Alonso Valero, sin cuya extraña confianza en mis posibilidades –cuando ni yo la tenía– jamás hubiera tenido necesidad de estar escribiendo esto. Ella estuvo al principio de la historia y es justo que ahora esté en el principio del final de la historia.

A Ángela Olalla, que ha dirigido este trabajo, y a quien le debo más de lo que jamás podré devolverle: ideas, ánimos, paciencia, sabiduría... y una confianza en este proyecto que roza la temeridad. La suya ha sido una dirección en buen amor, y con buen humor.

Quisiera agradecer también, uno a uno, el "sí" de las personas que han de conformar el Tribunal: al profesor Juan Carlos Rodríguez, maestro que, sin él advertirlo, me ha enseñado un mundo desde la primera clase suya a la que asistí hasta la última línea que le he leído; a Miguel Ángel García, que por ceder a veces hasta casi cede su despacho; a Paloma Gracia, con quien he compartido literatura y buena mesa en más de una ocasión, por su apoyo constante; y por supuesto a los profesores Amaia Arizaleta y Julian Weiss, que no saben que forman parte de ese magisterio invisible de las bibliotecas que siempre ha ido conmigo.

Luise O. Vasvári me ha mostrado siempre una amabilidad que no conoce límites. A ella le debo, entre otras muchas cosas, una copa de vino y el más espléndido de los regalos que me han hecho nunca: Nueva York.

A Gema, por los tiempos del cólera.

A mis dos amigas y compañeras –en ese orden– durante estos años de beca: Erika Martínez, cómplice inquebrantable de la media sonrisa y la persona más sabia que conozco; y Ana Marco, que tiene el difícil mérito de haberme ganado palabra a palabra aunque no le guste el rock.

A Repi, Vero, Julio, Javi, Encarni, Paco... porque si no me hubieran dejado cada lunes salir de titular en el Tercer Tiempo todo hubiera sido más gris. Y porque ellos son imprescindibles. Y porque me han dado alegría. Y porque los quiero.

A los que fueron y siguen siendo: Carmen Sáez, que nació barcelonesa de Sabiote; Gema Rustarazo, que "no me quiere"; Michelle Deraedt, que sabe qué es lo mejor de la vida; Silvia de Amo, que puso el zapato en el tejado; y Antonio Gallardo, un especialista en hacerse el sueco.

A los que han sido siempre: Daniel Romero, el mejor conversador del mundo, y el mejor amigo; Raúl García, al que –como a mí– le está llevando muchos años llegar a ser joven; y Jesús Única, una mano en el hombro desde la infancia.

A dos que siempre son: Ioana Gruia, por la ternura inteligente, por la inteligencia tierna; y Chea, tan generosa que no teme subrayar mis libros con muchos colorines.

A Daniel Fermor-Smith y Cristina Dumitrache: a él por esas conversaciones que son únicas, como su pintura; a ella con la solidaridad feliz de los que vivimos página a página. A ambos por su calidez infinita.

A mis alumnos, cuyo nombre es legión. Durante estos años son ellos los que me han dado las alegrías que más aprecio. El tiempo compartido lo he vivido como un placer y un orgullo.

A Antonio Canalejo, maestro a quien le hice caso y leí, estudié y escribí. Con el mejor de los recuerdos. Y porque es de bien nacidos...

Por diversas circunstancias llegué a los últimos meses de la tesis física y mentalmente agotado: a Emilio Puertas y Mamen Cuevas les debo haber podido mantenerme en pie.

A mi familia: mi madre Carmen Única, mi hermana Mari Carmen, mi cuñado Jacky y mis sobrinos, Daniel y Celia, que algún día espero que se acuerden de que me recordaron en todo momento que lo importante es jugar.

Y a la memoria de Juan García Mesa, mi padre, que fue un hombre bueno.

Parecía que sólo podía pensar con las manos

Umberto Eco, *El nombre de la rosa*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN **13**
La voz de las cosas 13
Lógica de la alteridad y lógica de la alteración 19
¿Qué cabe esperar? 33

1. HISTORIA TEÓRICA DEL MARBETE *MESTER DE CLERECÍA* **45**

1.1. Los pioneros **45**
¿En el principio fue el nombre? Apuntes para una historia de lo no dicho 45
Y se hizo el nombre: Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo 91

1.2. Canonización del *mester de clerecía* **96**
De los "dos mesteres" al "caso Jünemann": a caballo entre los siglos XIX y XX 96
Los años treinta y los grandes manuales: fin del titubeo 99
El paso seguro (de momento): los años cuarenta y los primeros cincuenta 103

1.3. La polémica y la ampliación **115**
La polémica: o de cómo la tesis individualista entra en escena 115
La ampliación: caminos de ida y caminos de vuelta 119
Caminos de ida 120
Ecos de la tesis individualista 121
La tesis panrománica 129
La tesis sociológica 148
Caminos de vuelta 160
Dos formas de hacer literatura 162
Género literario 163
Vuelta a la canonicidad: escuela poética 166

2. TRES HIPÓTESIS SOBRE LA CRÍTICA **183**

2.1. La invención de un extraño: en torno a la idea de los dos *mesteres* **185**
El marco de una tradición esencialista 186
Dos dicotomías 197
Sobre lo popular y lo culto 199
Sobre lo nacional y lo europeo 219

2.2. El extraño desenfocado: individualismo *vs.* tradicionalismo **226**
Las razones del desenfoque 227
De la reacción contra la crítica del "ver y tocar" a la reivindicación del *his own case* 227
Una polémica del sujeto 230
Re-enfocando el objetivo 235
Pequeña retrospectiva en cuatro prólogos 235
Kant: una "nueva luz" sobre el triángulo equilátero 236
Rousseau: "con toda la verdad de la naturaleza" 238
Montaigne: ni "el servicio a ti" ni "el favor del mundo" 243
San Agustín: Angusta est domus animae meae 246

En el punto de mira 248
Petrarca y Santillana: "modernidad" del siglo XIV y Edad Media del XV 249
Enfocando, al fin, "por la cuaderna vía" 253

2.3. El extraño deformado: *preformismo* y "literatura" 257
Forma y "literatura" en el *mester de clerecía* 258
El concepto de *preformismo* 262
Preformación del *mester de clerecía* 263
El término "literatura" como diplomacia 270

3. MUNDO ESCRITO Y ESCRITURA *MUNDANA:* SABER Y ESCRITURA 281

3.1. De la escritura del mundo a la escritura mundana 285
Escritura del mundo 288
Los dos Libros 288
El universo figural 296
Escritura mundana 312
En román paladino 313
Por la cuaderna vía 319

3.2. *Deve de lo que sabe:* el saber *de clerecía* 333
Trasladar el saber: una visión general 333
Características del saber sacralizado 334
La encrucijada castellana 342
Mester es sin pecado 352
Ca es de clerecía 352
Non es de joglaría 365

3.3. *Fablar* de clerecía 379
Una "legislación" de la retórica 380
El señorío del corazón 381
El *fablar* de *clerecía* 388
Una escritura de la servidumbre 397
Fecundidad de la palabra 398
Entre el Cielo y la Tierra 402

4. LA ESCRITURA EN MARCHA 409

4.1. Un *ángulo ciego* del que partir 413
De la obra/libro al libro/obra. 413
Características de la obra/libro 414
Construyendo el libro/obra 417
Volviendo al libro 420
Una caracterización general del *Libro* 421
La imagen del libro *por la cuaderna vía* 425

4.2. Tiempo sacralizado y escritura ternaria 428
Una historia sacralizada 429
El *drama único* 429
Escribiendo la historia 438

Una escritura ternaria 445
Volviendo al signo ternario desde lo binario 445
En marcha hacia la espera 452

4.3. Entre la lectura y la escritura 459
Todo está escripto cómo es de complir: Escritura y escritura 459
Como diz la escriptura, miénbrame que solemos leer en un actor 463
Dizlo la escriptura 464
Solémoslo leer 470

A MODO DE ENSAYO ANTES DE LA CONCLUSIÓN: UNA "CARTA ASTRAL" DEL ARCIPRESTE DE HITA 475

CONCLUSIONES 491

BIBLIOGRAFÍA 499
A) Ediciones utilizadas 499
B) Otros textos medievales utilizados 500
C) Textos no medievales consultados 506
D) Bibliografía de carácter general utilizada y consultada 508

Introducción

La voz de las cosas

I

Esta tesis debe empezar forzosamente en primera persona, casi a modo de confesión. De otra forma me temo que no sería posible explicar la experiencia de profunda decepción que, mucho antes de que yo pudiera saberlo, iba a dar lugar a su escritura: la experiencia del tremendo fiasco que, siendo yo aún niño, supuso mi primer contacto con eso que llamamos literatura medieval. Caí en la cuenta de esa relación –durante mucho tiempo tan secreta como insospechada por mí– entre mi insatisfactorio primer contacto con las letras del Medioevo y los motivos que me han impulsado a escribir este trabajo mientras volvía, hará cosa de un año, de un viaje a Madrid dedicado a recopilar en la Biblioteca Nacional algunos de los datos que aquí van a ofrecerse. Hacía el trayecto de Madrid a Granada en autobús, lo cual multiplica las horas y el cansancio, y para distraerlos a ambos leía un libro bastante entrañable que había comprado en una conocida librería de la capital de España, *Mi Cid*, del catedrático de historia medieval José Enrique Ruiz-Domènec. No hay que dejarse engañar por el alto rango académico de éste, pues el libro en cuestión no es una sesuda investigación sobre la figura de Rodrigo Díaz de Vivar, sino una especie de crónica sentimental en la que va configurando un mito importante en la vida del autor. Para hacerse una idea del tono basta con leer la escena descrita en las palabras del comienzo:

> De sus ojos salió una mirada de febril excitación. El actor Charlton Heston, vestido de época, se dirigía hacia él con un hermoso halcón en el brazo. El nonagenario medievalista Ramón Menéndez Pidal nunca pudo olvidar aquel suceso ocurrido la mañana del martes 7 de marzo de 1961 durante el rodaje de la película *El Cid*. Además, había un documento gráfico para recordárselo (2007: 11).

El documento gráfico al que se refiere es la instantánea, bastante conocida, tomada por el fotógrafo Jaime Pato para la agencia Efe, y que ilustra la portada del libro de Ruiz-Domènec: ante la mirada del director Anthony Mann, Charlton Heston, caracterizado con una anacrónica espada de lazo, le muestra a don Ramón un espléndido halcón y éste extiende su brazo derecho para tocarlo, completamente absorto en el ave de cetrería. De

fondo, el productor Samuel Bronston contempla la escena como quien ve un baile folklórico sin entender gran cosa, y un técnico pasa llevando una silla en cuyo respaldo puede leerse parte del nombre de la actriz Geneviève Page (Urraca en la película). Aún hay más: dos mujeres cuyos rostros emergen de la penumbra del fondo, y que parecen más extrañadas por la cercanía del objetivo de la cámara que por la presencia de tan insólita cuadrilla.

Pensé entonces que entre mis recuerdos también hay una instantánea, relacionada con la de Pato, que de pronto se me representa a modo de *documento gráfico* que ahora quiere decirme algo. Mucho antes de que yo supiera quién era don Ramón Menéndez Pidal ya tenía una nítida noción de quién era Charlton Heston. Mi infancia, por supuesto, no estuvo libre de esas sobremesas en las que a las cuatro de la tarde este actor era un pulcro príncipe judío y a las siete, con el sol ya puesto, competía obsesivamente con su mejor amigo de antaño, el romano Messala, en una famosísima carrera de cuadrigas. También era el Cid; mi Cid, tal y como me fue representado por primera vez, creo que en una noche de agosto viendo la televisión en un pueblo granadino. Lo recuerdo perfectamente: el Cid/Heston, con un tremendo gesto de agotamiento y orgullo, levantaba la espada con altiva dignidad, esperando reconquistar a su Jimena/Loren, tras ganar para Castilla, en singular combate, la ciudad de Calahorra.

Esa fue, si la memoria no me engaña, mi primera imagen del Cid. Luego estaba la escuela, y como a todos los niños españoles, al menos de los de entonces, me enseñaron que la primera obra de la literatura española era el *Cantar de Mio Cid*. En realidad me enseñaron mucho más que eso: que el Cid era el héroe español por excelencia, y que la primera obra de la literatura española ensalzaba los valores de la amistad, la mesura, la valentía, la fidelidad... El *Cantar de Mio Cid*, según me contaron, era una obra universal cuyas palabras seguirían conmoviéndome a pesar del paso del tiempo, y era también poco menos que la primera novela de intrigas y aventuras escrita en español. Si además yo sabía, porque lo había visto en la televisión –y para los niños de mi generación no había nada más verdadero que lo que aparecía por televisión– que el Cid era Charlton Heston, entonces estaba en el camino y no podía fallar.

Pero luego estaba la lectura. Recuerdo que tomé en préstamo de la biblioteca del colegio la misma edición del *Cantar de Mio Cid* que ahora tengo sobre la mesa, la edición de la imprescindible Colección Austral, de la editorial Espasa Calpe. ¿Y qué

había de encontrarse un niño con tendencia a la ensoñación y rebosante de expectativas en un libro como ese? Pues pongamos por caso que algo como esto:

> Matines e prima dixieron faza los albores,
> suelta fo la missa antes que saliesse el sol (1995: 294).

O esto:

> Velmezes vestidos por sufrir las guarnizones (*Ibid.*).

Comprenderán que para un erudito unos versos así puedan estar cargados de significado, pero que para un niño aquello resultase, sencillamente, otro idioma distinto al suyo, tan imposible de entender que ni la generosa prosificación moderna de Alfonso Reyes que acompaña a la edición podía remediarlo.

Debió de suceder, el que yo me devanase los sesos tratando inútilmente de comprender un texto que resultaba completamente ajeno a la imagen previa que de él me había forjado, en algún punto indeterminado entre finales de los ochenta o principios de los noventa. Por entonces yo aún no sabía que un alemán de nombre Hans Robert Jauss hacía ya bastantes años que había definido, con un diagnóstico casi clínico, el motivo de mi malestar mediante la teorización, en un estudio famoso, de esa insatisfacción *via negationis* que me estaba dejando entreabiertas las puertas del texto medieval para el futuro. Pero por entonces, y durante algunos años más, la literatura medieval se me fue llenando de categorías y conceptos (fui sabiendo que existían los cantares de gesta, que había que distinguir entre un *mester de juglaría* y otro *de clerecía*, o que había un mundo ambiguo y lleno de humoradas en el *Libro de buen amor*) al tiempo que el contacto directo con el texto continuaba siendo el motivo perfecto para toda clase de decepciones: por mucho que me contaran que el Cid era un poema lleno de acción seguían bastando diez minutos a solas con esa lengua para desanimarse, y aunque el Arcipreste fuera un autor divertido había que tener paciencia para lidiar hasta el final con sus interminables *exempla*... Aquel mundo, sencillamente, me recordaba continuamente que no era el mismo en el que yo vivía, que era *otra cosa*.

Hoy han pasado los años y algo ha sucedido por el camino. Mis intereses, como puede comprobarse, no pasan hoy por hoy por el Cid y los cantares de gesta, y otro es el objeto de estudio al que invita este trabajo. Sin embargo, justo ahora, cuando estoy a punto de acabarlo, se cruza en mi camino el conmovedor prólogo que Marguerite Yourcenar escribió para la preciosa recopilación de escritos de la más diversa

procedencia que a modo de cuaderno de viaje la acompañó durante toda su vida, y publicada con el apropiado título de *La voz de las cosas*. Y he aquí que un texto ajeno, en principio, a lo que llamamos literatura medieval, me vuelve comprensibles todos los eslabones de la cadena. Dicho prólogo lo fecha Yourcenar entre octubre de 1985 y junio de 1987:

> El 3 o 4 de octubre, cuando me encontraba en el hospital de Bangor (Maine), en el que llevaba dos días internada, y tras haber sido sometida a un angiograma por la mañana, Jerry Wilson, quien había llegado dos o tres días antes para cuidarme y se encontraba enfermo, a su vez, me puso en las manos la admirable placa de malaquita por la que había yo regateado en varias ocasiones, en 1983 y 1985, en Nueva Delhi, para regalársela y por fin le había entregado el 22 de marzo anterior, por su cumpleaños, estando él, a su vez, hospitalizado en Maine. Desde entonces no se había separado de ella, pero seguramente mis manos estaban débiles o yo misma un poco adormecida, pues noté que algo resbalaba y un ruido ligero, fatal, irreparable, me despertó de mi sueño. Me sentí trastornada por haber destruido así para siempre aquel objeto que tan importante había sido para nosotros, aquella placa de mineral de dibujo perfecto, casi tan antigua como la Tierra. ¿De qué depósito cien veces milenario había llegado para esperarnos durante dos años en una joyería india y después cruzar dos veces el Atlántico hasta las manos de un amigo al que tal vez no quedara demasiado tiempo de vida? ¿De qué Himalaya, de qué Pamir? Pero el propio sonido de su fin había sido hermoso... "Sí", me dijo él, "la voz de las cosas". Me habría gustado volver a la India para buscarle otra placa tan hermosa como aquélla, pero decidí llamar *La voz de las cosas* a este librito, en el que casi nada es mío, salvo algunas traducciones, si bien me ha servido de libro de cabecera y de viaje durante tantos años y a veces para hacer acopio de valor (2006: 7-8).

También a mí me *despertó de mi sueño* el ruido, no sé si *ligero*, *fatal*, *irreparable*, pero al fin audible tras varios años, de un valioso objeto al quebrarse. Es el objeto de estudio sobre el que versa esta tesis: sólo la quiebra continua de una voluntad, la de entender (más bien asimilar) como mío un mundo, el mundo al que pertenece la llamada literatura medieval, que de ningún modo podía ser el mío la ha hecho posible; sólo esa ilegibilidad continua daba a entender que ese objeto tenía su propia voz, y que no era en absoluto la mía, la nuestra.

En esta tesis, por tanto, como bien escribió Yourcenar, *casi nada es mío*, como tampoco lo eran aquéllas lecturas previas a mi experiencia del texto que durante años

me habían inculcado y que ingenuamente llegué a creer, sin más, que habrían de corroborarse apenas me lanzase a por las primeras páginas. No fue así, y hoy sé que es prácticamente imposible alcanzar eso que se llama una *lectura propia.* Si acaso puedo decir que todo estaba ya ahí dispuesto, esperando a ser comprendido de otra forma distinta a como me habían enseñado, pero esta investigación parte de un supuesto de lo más básico: la manera mediante la cual percibimos la literatura del Medioevo depende sobre todo de la manera en que nos han enseñado a leerla, y esa voz que creemos leer en el texto en realidad es, las más de las veces, una voz previa a la experiencia del texto, no la voz del texto mismo, la cual solamente oímos en las raras (o no tan raras) ocasiones en que éste se nos quiebra, como la placa de malaquita de Yourcenar, ante nuestra mirada siempre llena de expectativas. Por eso quisiera que esta tesis fuera, ante todo, la tesis de un lector,[1] y por eso también no me he molestado casi nunca en ocultar mi deuda con diversas lecturas, no todas ellas estrictamente relacionadas con la Edad Media, pero sí todas ellas importantes para llegar hasta donde he llegado. Digo que casi nada es mío en este trabajo, salvo su escritura y todo lo que ésta implica. Y ahora abandonemos la primera persona.

II

Además de un guiño a una obra de Marguerite Yourcenar, el título que le hemos dado a este epígrafe no deja de señalar una deuda con varios autores que, vistos con perspectiva, guardan relación con un par de ideas básicas en torno a las cuales se articula esta tesis. No es el Paul Zumthor de *La letra y la voz* el que más peso tiene en este trabajo, como sí lo es el Zumthor que en *Parler du Moyen Âge* (1980) y, más concretamente, en un famoso artículo de 1986, se preguntaba si es posible hablar de una "literatura" medieval. De acuerdo con su perspectiva estructuralista, y con su tesis sobre la oralidad, la respuesta podría ser que no. Pero lo que aquí ofrecemos no es una tesis sobre la voz, sino sobre la letra, y en ese sentido nosotros ya partíamos de cierta tradición crítica materialista que, desde hace décadas en la Universidad de Granada, viene cuestionando desde un punto de vista que aúna filosofía y literatura la inconveniencia de partir de una concepción ahistórica, esencialista, de la "literatura". Si Zumthor aporta la visión del especialista en el Medioevo, la deuda que tenemos con los

[1] De un lector, conviene decirlo, que no cree que el *estatus* de lector tenga nada que ver con la ingenuidad.

trabajos –y las clases– del profesor Juan Carlos Rodríguez (1990, 1994, 2001, 2005) no puede sino ser mencionada con gratitud. Su buen hacer tiene mucho que ver con la pasión por la lectura y la letra escrita que esperamos haber plasmado en estas páginas. Y por supuesto, y ante todo, con la idea de que el texto es una producción ideológica radicalmente histórica. En el caso de lo que llamamos "literatura" medieval, incluso, una producción anterior al surgimiento de la propia "literatura" tal y como la entedemos hoy.

El otro autor que puede reconocerse en este epígrafe es el, algo ignorado por el hispanomedievalismo filológico, Michel Foucault de *Las palabras y las cosas*. La influencia que un determinado texto puede tener sobre un trabajo de investigación de estas características no siempre se mide por el número de veces que aparece citado, y a Foucault lo citamos relativamente poco para el peso que tiene, pues fueron dos cosas de su magistral y más que sugerente capítulo "La prosa del mundo", que figura en la obra citada, las que marcaron en buena medida el rumbo que ha tomado esta investigación desde el principio: por un lado, el hecho importantísimo de que la escritura que encontramos en la Edad Media –y por supuesto en los discursos *por la cuaderna vía*– se basa en una concepción ternaria del lenguaje que no es coincidente con nuestro actual sistema binario; por otro, y sobre todo, que era posible un acercamiento a las letras del Medioevo al margen de la idea –mucho más moderna– de la "literatura". O en otras palabras: que era posible trazar una epistemología –Foucault lo llama *episteme*– de la escritura, y que ésta se habría definido por sus propias leyes, no generadas, como sucede en la actualidad, desde la noción de "texto literario".

Al margen de esto hay otra voz y otras cosas que han ido configurando esta investigación. O mejor dicho, otras voces. También en plural: las voces de todos aquellos alumnos con los que tenido la suerte de trabajar durante estos tres años de docencia de la asignatura "Temas y problemas de la literatura medieval española" en la Universidad de Granada. De sus expectativas y sus silencios, de sus comentarios y su experiencia de las cosas se nutren también estas páginas. Este es un trabajo en el que siempre hemos observado las maneras de leer como criterio fundamental para encarar aspectos de lo más diverso, y aunque esa escritura que ha ido surgiendo de las muchas horas compartidas en clase pueda no ser visible queremos dejar testimonio de que está presente en todo momento.

Lógica de la alteridad y lógica de la alteración

I

En el Prefacio que el gran medievalista británico C. S. Lewis pone al frente de su deliciosa obra *La imagen del mundo*,[2] justifica su labor de la siguiente manera:

> Ya sé que hay quienes prefieren no profundizar la impresión, por accidental que sea, que una obra antigua produce en la mente que la considera con sensibilidad y concepciones exclusivamente modernas; como también existen viajeros ingleses que llevan su resuelto nacionalismo por toda Europa, solamente se relacionan con otros turistas ingleses, disfrutan de lo que ven exclusivamente por su "pintoresquismo" y no desean comprender lo que esas formas de vida, esas iglesias, esos viñedos significan para los nativos: tienen merecido su castigo.
>
> No tengo nada que discutir con quienes enfocan el pasado con esa mentalidad. Espero que no me busquen pendencia. Pues he escrito para los otros (1980: XI-XII).

Aunque Lewis emplea el término *viajeros* hoy en día la distinción puede matizarse: se puede viajar o se puede hacer turismo. Quizá lo que distingue al viajero del turista es que el primero siempre intenta comprender, disfrutar de su inmersión en un mundo del que no procede, mientras que el turista se muestra obsesionado con la comparación: todo es *mejor* (casi nunca) o *peor* (casi siempre) que lo que ya se encuentra en el terruño del que proviene. De igual manera podemos enfrentarnos a lo que llamamos "literatura" medieval con ojos de viajero o con ojos de turista. Podemos, pongamos por caso, intentar comprender cómo se escribía en el siglo XIII castellano, qué leyes rigieron esa escritura, o podemos tratar de juzgar si nuestra actual conciencia literaria ya estaba entonces configurada y predispuesta para desarrollarse en la manera en que la entendemos hoy, sólo que olvidaríamos, en este segundo caso, que como escribió Borges en "Pierre Ménard, autor del Quijote": "alabar y censurar son operaciones sentimentales que nada tienen que ver con la crítica". En ese sentido, como decía Lewis, tampoco nosotros buscamos pendencia con quienes buscan deleitarse identificándose con unos valores universales supuestamente ya formados en la Edad Media, pero somos parte de los otros.

[2] Por muchas razones, y a pesar del tiempo transcurrido y las diferencias, uno de los libros que más envidio. Quizá el que me hubiera gustado escribir.

Porque el placer que da lugar a la escritura de esta tesis no es el de la identificación con una etapa histórica finiquitada en el tiempo, sino el del descubrimiento de todo lo que en ella nos la hace distinta. En ese sentido, debemos partir del concepto de *alteridad* formulado en su día por Hans Robert Jauss, pero conviene lanzar una advertencia más importante de lo que parece: vamos a citar a Jauss en italiano, y eso ya es una reivindicación. Mi desconocimiento del alemán me hace imposible la lectura de primera mano del volumen *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, aparecido en Munich en 1977, y en el cual Jauss recogía en forma de libro una serie de artículos aparecidos entre 1956 y 1976. Hace ya bastantes años, por tanto. Pero en la incansable búsqueda bibliográfica que precede a toda tesis cualquiera puede advertir que de ese volumen existen, que sepamos, versiones en inglés y en alguna que otra lengua románica (entre ellas la traducción italiana). Pero no existe una traducción íntegra al español de una obra que consideramos fundamental.[3]

Un olvido así, desde luego, no puede ser gratuito. De especial interés consideramos el volumen colectivo que –bajo la edición de Leonardo Romero Tobar– apareció en 2004 en Zaragoza con el título de *Historia literaria / Historia de la literatura*, y que recoge las contribuciones de diversos especialistas al Seminario de la Universidad de Zaragoza celebrado durante los días 10 y 11 de abril de 2003 con el lema "La Historia Literaria, teoría y práctica". En dicho volumen un trabajo de Ángel Gómez Moreno está dedicado a trazar un optimista panorama del estudio de la "literatura" española medieval en el que concluye que "hemos avanzado extraordinariamente, pero queda claro que los últimos veinte años han sido dinámicos como ninguna otra época previa y que los medievalistas –a pesar de la crisis que afecta, en otros sentidos, a nuestra especialidad y al conjunto de las Humanidades– vivimos un momento apasionante por muchas razones" (2004: 175). Quizá una de esas razones sea la que Gómez Moreno ha expuesto previamente en el mismo trabajo:

> Una retrospectiva como la que aquí propongo sirve, entre otras cosas, para mostrar con toda nitidez, cómo hemos sido capaces de superar, y además en todos los órdenes (lingüísticos, geográficos, genéricos, temáticos, etc.), las barreras, tácitas pero patentes, de nuestra particular tradición filológica. Más allá del dato preciso, es

[3] Con la excepción hecha, claro está, de la traducción parcial (Jauss 1991) que gracias a la generosidad de criterio del profesor Alan Deyermond encontramos en el primer suplemento del volumen dedicado a la Edad Media de la *Historia y crítica de la literatura española*, coordinada por Francisco Rico.

> posible fijar unas líneas generales de progresión en nuestro ámbito de trabajo que revelan con exactitud dónde nos encontramos y qué es lo que hacemos a día de hoy (172-173).

Pero, no obstante, el título que Gómez Moreno pone a su trabajo no es otro que el de "Historia y canon de la literatura española medieval". Y sí, efectivamente, basta tal denominación, por sí sola, para revelarnos *dónde nos encontramos* hoy. Basta también, muy a nuestro pesar, para revelar el que quizá pueda ser el principal punto de desencuentro que se halla en esta tesis, pues nosotros no hubiéramos escrito la palabra "literatura", si va acompañada del sintagma *española medieval*, prescindiendo de las comillas. Desde luego que Gómez Moreno tiene toda la razón en las merecidísimas loas que hace de algunas de las figuras más importantes de la filología española de las últimas décadas que han tenido como foco de sus intereses el medievalismo (y figuras de la filología española son, con igual derecho, lo mismo Martín de Riquer que Alan Deyermond, al margen de la nacionalidad), las cuales suscribimos sin titubeos. Pero lo que Gómez Moreno denomina *nuestra particular tradición filológica* quizá no tenga unas fronteras explicables por la nacionalidad de quienes la integran. La cuestión tal vez no sea ésa, sino otra, quizá más incómoda, que en el mismo volumen señala Mar Campos: "es fundamental tratar de saber cómo aprendieron a leer nuestros maestros" (2004: 240). Y es fundamental, no en tono de recusación, sino todo lo contrario. En esta investigación siempre hemos tenido presente que no existe una *lectura propia*, y que cuando leemos proyectamos un sinfín de supuestos que, examinados de cerca, no necesariamente han de encontrarse en el texto. Creemos "verlos", pero no siempre están.[4] Por eso este trabajo no puede sino partir del reconocimiento, para lo bueno y para lo malo, de un hecho inevitable: que leemos como nos han enseñado nuestros maestros. Y nuestros maestros, nos parece, durante muchas décadas aprendieron a leer al amparo de una concepción neotradicionalista, neorromántica, que establecía una

[4] Y de ahí que nunca huyamos de esta cuestión fundamental: la de –parafraseando el título de un magnífico libro de la propia Mar Campos Fernández-Fígares en coautoría con Gabriel Nuñez Ruiz– *Cómo nos enseñaron a leer* (2005). Esto no implica que creamos posible una lectura, digámoslo así, *neutra*, libre de toda condición previa, ni que sea ése el objetivo que persigamos. Todo lo contrario, la obsesión es evitar la paradoja que señala el propio C.S. Lewis en *La experiencia de leer*: "Éste es el peor defecto que pueden tener los puritanos de las letras. Son personas demasiado serias para asimilar seriamente lo que leen" (2000: 19).

relación de identidad con la "literatura" del pasado.[5] Por eso tiene sentido que, aunque sea para hablar de su superación, Gómez Moreno hable de *historia*, de *canon*, y de *nuestra tradición filológica*. Tales términos, como se sabe, parten siempre de una relación de filiación imposible, sobre todo para el neófito, de eludir.

Y frente a esta concepción identitaria de la "literatura" medieval, lo que proponemos en este trabajo es la posibilidad de partir del camino inverso, es decir, no de la definición de la llamada "literatura" medieval a través de una filiación identitaria con nuestro mundo, sino a través –como propuso Jauss– del reconocimiento de su *alteridad*. Jauss dice tomar de la lingüística de Eugenio Coseriu su definición del concepto de *alteridad* como:

> la tipica struttura sdoppiata di un discorso che ci appare in un'alterità straniante come testimonianza di un passato lontano, storicamente separato, ma che al tempo stesso, come oggeto estetico, grazie alla sua forma lingüística, è riferito a una *diversa* coscienza interpretante e di conseguenza rende possibile la comunicazione anche con un destinatario successivo, non più contemporaneo (1989: 9-10).

De manera que, según el camino trazado por él, el texto se desdobla en su condición de objeto que hace las veces de *testimonio de un pasado lejano, históricamente separado*, y de *objeto estético* que *gracias a su forma lingüística*, hace posible la comunicación con lo que él llama un *destinatario sucesivo*. Este desdoblamiento, por tanto, vuelve el texto medieval hacia el centro de atención tanto del especialista, que lo estudiaría en la primera consideración propuesta, como del lector no especializado, que podría de alguna manera particularizarse en un *uso estético* del texto. Obviamente, es el primer camino el que va a primar en esta investigación, pero antes de continuar conviene hacer alguna mención de la segunda acepción de esta lógica de la *alteridad* propuesta por Jauss que nos parece muy productiva.

De la estética de la recepción hemos aprendido que todo texto al que le colguemos la etiqueta de ficcional consta de un rasgo que lo distingue del resto y "es que tiene carácter de aserción inverificable" (Stierle 1987: 102); al mismo tiempo, y puesto que hablamos del texto medieval: "Si los espacios vacíos por medio de la

[5] El ejemplo más evidente, desde luego, lo constituyen los famosos *caracteres perdurables* establecidos por Menéndez Pidal, recogidos tras aparecer como prólogo a la *Historia de las literaturas hispánicas* coordinada por Díaz-Plaja en un libro cuyo título, *Los españoles en la literatura* (1960), ya lo dice todo.

interrupción de la *continuidad fluida* poseen una parte importante en la colisión de representaciones que producen, esto quiere decir que la viveza de nuestras representaciones crece proporcionalmente a la contribución de los espacios vacíos" (Iser 1987: 289). En otras palabras, que debido a esos *espacios vacíos* que el texto medieval deja por la falta de una continuidad histórica inmediata entre el mundo del texto y el mundo del lector lo vuelve objeto de las más diversas elucubraciones que resultarían imposibles de verificar. En ese sentido, pensamos, hay cierta legitimidad en una lectura, llamémosla estética, que ciertamente falsea la lógica del texto medieval, pero que al mismo tiempo vuelve a éste relevante incluso para el no especialista. Pensemos, por ejemplo, en la lectura que Borges hace de la *Divina comedia* en sus *Nueve ensayos dantescos*, cuyas teorías desde un punto de vista especializado difícilmente se sostendrían, sin que por ello, en cualquier caso, dejen de ser extremadamente sugerentes.[6]

Pero volvamos a nuestro tema. Lo que a nosotros nos interesa es la concepción del discurso históricamente determinado que encontramos en el texto medieval, concretamente el discurso en torno a la escritura que se genera en los textos castellanos del siglo XIII *por la cuaderna vía*. Y si bien partimos del concepto de *alteridad* formulado por Jauss, al entender en una operación muy básica que el texto medieval es, sencillamente, *otra cosa* distinta del texto moderno, hemos de poner algún matiz significativo. Jauss emplea el concepto de *alteridad* como un concepto hermenéutico, y si por hermenéutica entendemos simplemente interpretación de textos, con cierta apertura en su orientación, ningún problema realmente significativo se nos plantea. Pero si por hermenéutica entendemos un tipo de interpretación inmanentista, independiente

[6] He tenido la oportunidad de tratar más ampliamente esta cuestión en otro sitio (García Única 2007c). Que Borges no fuese un medievalista no impide de ninguna manera que disfrutemos de una maravillosa literatura en sus *Nueve ensayos dantescos*, ni constituye una razón de peso para reclamar el texto medieval como patrimonio exclusivo de la competencia del lector erudito. Muy al contrario, quizá en un momento en el que la aulas se llenan de alumnos que a veces no comparten la misma lengua urja mucho más plantearnos modelos sociales basados en la relación desde la alteridad (esto es, a través de la valoración justa, no libre de contradicciones, con lo que no es uno mismo) que desde concepciones identitarias que tiendan hacia la filiación a un modelo a veces imposible (como imposible era que el Cid del *Cantar*, según lo que hemos expuesto, me explicase *quién soy* en el colegio, pues a lo sumo sólo se me generaba la ilusión de que *debía ser* eso).

de la historia, entonces no estaríamos hablando de un concepto adecuado para lo que vamos a encontrar en esta tesis.[7]

El término *alteridad* lo tomamos de Jauss, pues, pero tiene que ver sobre todo con el reconocimiento de esa "fractura", la que en el enfrentamiento con el texto surge de la fricción entre el bagaje previo de expectativas que uno espera encontrarse en éste y la distancia (lingüística, ideológica, histórica, *epistemológica* al fin) a la que él mismo nos sitúa. Además conviene hacer alguna aclaración, pues no estamos faltos de trabajos que abunden en el estudio de la presencia del tema del Otro, o la *otredad*, en los textos medievales (Leupin 1983); pero esta es una tesis que parte de la *alteridad* del objeto estudiado, no una tesis sobre el funcionamiento de la *otredad* en ese objeto. Por eso, una vez establecido que el texto medieval es, radicalmente, *otra cosa*, de lo que se trata es de detectar qué lógica, historicamente definida, con su propia epistemología y radicalmente separada de la nuestra, lo define.

Hace tiempo que el problema se ha planteado como un enfrentamiento entre una tendencia formalista de estudio de la "literatura" medieval y otra historicista; y por lo mismo, también hace tiempo que puede detectarse la preocupación, en algunos críticos, por "acabar con el divorcio de Clío y Calíope" (Soldevilla-Durante 1989). Parece que en los últimos años se observan algunos intentos por encontrar un terreno intermedio, un movimiento "toward a Theory of Middle Ground" (Spiegel 1999: 44-56). Leonardo Funes, en un doble guiño hacia Tolkien y hacia Spiegel, lo ha definido en un espléndido trabajo como una "apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media" (2003). Una apuesta, por cierto, en la que, como el propio Funes escribe, esa Tierra Media no sería "la patria de los moderados" (2003: 16). El conflicto, según Funes, vendría dado por el choque entre una filología tradicional, anclada en presupuestos positivistas y refractaria a cualquier autocrítica o revisión de su estatuto epistemológico por su animadversión prejuiciosa hacia la teoría literaria, y la postura absolutista de la teoría literaria, que habría extendido el certificado de defunción de la vieja filología proclamándose como punto cero fundante de la reflexión teórica arrogándose la

[7] En ese sentido tengo en mente, cómo no, a la Susan Sontag de *Contra la interpretación*, la misma que afirma que: "La función de la crítica debiera consistir en mostrar *cómo es lo que es*, incluso que *es lo que es*, y no en mostrar *qué significa*", para concluir con su antológica sentencia: "En lugar de una hermenéutica, necesitamos una erótica del arte" (1996: 39).

incumbencia exclusiva del fenómeno literario (*Ibid.*).[8] En consecuencia, ante un panorama tan insatisfactorio, se impondría lo que el propio Funes llama una "apropiación selectiva" que él explica así:

> La tercera vía que proponen los habitantes de la Tierra Media parte de una vívida conciencia de los pros y los contras de las dos posturas extremas y se apoya en la actitud positiva de explotar las virtudes de cada una. Por un lado, mediante la recepción crítica de la tradición disciplinar y, por otro, mediante la adopción de los instrumentos críticos provistos por la teoría que sean adecuados a la tarea del medievalista (17).

Todo eso sin dejar de reconocer, de acuerdo con los postulados de la New Philology, que "tal apropiación selectiva se cumple eficazmente sólo analizando el carácter histórico de ambas posturas" (*Ibid*.).

Visto así, parece ineludible la necesidad de encontrar una tercera vía conciliadora entre ambas posturas, pero hay algo en lo que ha reparado el profesor Juan Carlos Rodríguez que nos parece más que relevante. Rodríguez considera esa oposición entre formalismo e historicismo "una falacia arqueológica" (2001: 33-57) al establecer que "la oposición «crítica literaria/historia literaria» (o sea, lectura formal/lectura historicista) no es más que una hermandad inversa inscrita en el mecanismo de la ideología clásica" (52). Ambas tendencias, según Rodríguez, coincidían en la creencia:

> en este espíritu humano constante, como sintaxis o como semántica; como mera forma expresada o como contenido sicológico o hegeliano, esto es, expresado o expresivo; como historia de la evolución o aparición de los medios o formas por los que el espíritu se revela, o bien como historia del espíritu literario encarnándose a través de las épocas, reflejándolas, etc. El «espíritu» es siempre el mismo (y de ahí también la noción de los «temas eternos»: por ejemplo «el amor» y «la muerte» en poesía) y por eso la creencia en que la obra siempre puede ser leída directamente (52).

[8] De manera que el choque entre una concepción supuestamente más conservadora de la filología y una postura, no menos supuestamente, más progresista que estaría representada en la teoría literaria tiende a ser formulado –y de eso tengo alguna experiencia de primera mano– un tanto falazmente como una contraposición entre filología y teoría. Para una reflexión acerca del lugar que ocupa la teoría literaria en el estudio de la literatura del Medioevo pueden verse los excelentes trabajos de Carmen Marimón Llorca (1998), César Domínguez (2001), y Antón Figueroa (2001).

De manera que sería esa creencia en un supuesto espíritu humano, eterno, que se expresaría como forma o bien históricamente lo que, según Rodríguez sostendría por igual ambas posturas.

Ésa es una idea que hemos tenido siempre muy presente en este trabajo: que no es un espíritu humano universal lo que se expresa en los textos (tal espíritu humano eterno, en realidad, es un supuesto que añadimos nosotros a la lectura, una intromisión de la modernidad camuflada). No queremos decir con esto que la Edad Media, precisamente, carezca de una noción espiritualista. Muy al contrario: de lo que se trata es de plantearnos que, incluso en esos aspectos, el texto dice *otra cosa* que debe ser entendida históricamente. Que cada noción, cada concepto, tiene su historia. A lo largo de estas páginas podrá comprobarse que no existe tal separación entre formalismo e historicismo en los textos medievales, pues la forma está históricamente determinada a la vez que la historia –incluso como género o producción escrita– adopta su formas históricas. En el primer caso, el de la forma históricamente determinada, no se trataría de que la *cuaderna vía* estuviera expresando la superioridad "literaria" del sujeto que la escribe (esto es, *su verdad*), sino de entender que más bien habría surgido como glosa, como correlato terrenal e imperfecto, de la escritura de Dios sobre el mundo, y que como tal tenía que estar dotada de ritmo, regularidad, y cierto grado de perfección formal. No se trata exactamente de un problema "literario": en un mundo sacralizado, en el que la semejanza es una categoría de pensamiento, no es la verdad de ese *espíritu humano* lo que, a través de la glosa de la Escritura Divina que es la *cuaderna vía*, se escribe, sino la Verdad establecida por el Creador; análogamente, en el segundo caso, cuando la crónica histórica adopta un esquema en el que siempre se empieza por la Creación del mundo, lo que se pone en juego es el *drama único* de esa historia de Caída y Redención que define el devenir de todos los seres que pueblan la tierra, lo cual no es tampoco *sensu strictu* la expresión de un *espíritu humano*, sino la puesta en juego continua de la única Verdad concebible, no establecida por el hombre.

Somos perfectamente conscientes de que este trabajo, según los criterios habituales, correría el riesgo de quedar inmediatamente clasificado dentro del ámbito de la teoría. Y eso, hemos de decirlo, siempre nos ha parecido una redundancia aplicado a cualquier tipo de investigación. De la misma manera que Barthes pensaba que el discurso de la historia se define por la confusión del referente y del significado (1970:

49), en filología a menudo tiende a confundirse el método con la teoría. Partimos de la base de que ni el hispanomedievalismo, ni ninguna otra disciplina, se divide entre quienes trabajan el texto (el comentario textual) y quienes trabajan la teoría (que pasa a ser vista como una suerte de abstracción desarraigada de toda práctica). En realidad no existe, y eso es una obviedad, ningún método que no se sustente sobre una amplia base teórica: la diferencia estriba en que la postura que se define a sí misma como filológica tiende a no presentarse como una postura teórica, sino como una postura sustentada sobre la idea de la "fiabilidad" de un determinado método.[9] Cuando el método queda definitivamente institucionalizado, tal fue el caso por ejemplo del método filológico de la escuela neotradicionalista que se constituyó en Escuela de Filología Española, las huellas teóricas que llevaron hasta él se olvidan y entonces aparece la imagen de la "fiabilidad", de lo que siempre, supuestamente, funcionó a modo de paradigma seguro.

Esta tesis es teórica en el sentido de que la reflexión acerca del camino a seguir pretende ser constante. Sólo después de haberla escrito se llega a la conclusión de que la idea del "rumbo seguro" sólo tranquiliza a quienes confunden un método particular con la supuesta unidad –existente desde siempre sin fisuras– de una determinada disciplina. Gumbrecht (1986: 5) observa que desde la Ilustración se nos ha enseñado a concebir la Edad Media en función de lo que él llama un *criticismo antropocéntrico*. Pero esta actitud crítica, como pretenden sus detractores, no surge ni de la confusión espiritual, ni de la falta de claridad de ideas.[10] Tampoco de la ignorancia del texto. Todo lo contrario: sólo después de pasar años lidiando con la letra impresa se llega a la conclusión de que no hay "método seguro" posible, de que toda teoría surge después de la experiencia del texto y no antes.

Por eso hablamos de *lógica de la alteración* en este apartado. Un ejemplo nos parece que lo ilustra bastante bien: cuando se lee un texto medieval en función de esa idea de *espíritu humano inmutable*, cuando no se advierte que lo que se tiene entre manos es *otra cosa*, algo tan básico para la concepción (que aquí hemos llamado "en

[9] Y de ahí el que suela ser un lugar común el no entrar al trapo, a veces, en ciertos temas amparándonos en que carecemos de una "edición fiable", como si el referente –a la manera de Barthes– fuera el significado.

[10] Germán Orduna, por ejemplo, utilizaba la expresión "teniendo claras las ideas y seguro el rumbo" como la actitud contraria a los excesos desconstructivistas, esa "epidemia deformante y aniquiladora del espíritu" que tal vez sería, según él, "reducida a niveles controlables" (1995: 131).

marcha") de la escritura medieval como es su carácter traslaticio, su articularse al margen de la moderna idea de la *obra original*, con la consecuente aparición de las variantes, es visto como un mecanismo que a menudo se define como "error del copista", como una especie de "infidelidad" hacia un *original* cerrado, y la obra llega incluso (el ejemplo de Isabel Uría con respecto al *mester de clerecía* es paradigmático, con su paciente corrección verso a verso) a corregirse de acuerdo con las normas de una poética "literaria" que se cree incuestionable a la luz de la idea de la "fiabilidad" del método. En otras palabras, la diferencia que en realidad se explica desde una *lógica de la alteridad* es vista a la luz de una *lógica de la alteración*. Alteración, por ejemplo, con respecto a la idea –inexistente para la Edad Media en el mismo sentido que le damos hoy– de la *obra original* que necesita ser restituida.

Esto último, queremos dejarlo claro, no nos lo hemos planteado ni mucho menos como un alegato contra la crítica textual. Sin el trabajo de los siempre sufridos y pacientes editores una investigación como la que aquí proponemos, simple y llanamente, sería imposible. Nuestra deuda con ellos es, por tanto, infinita, así como nuestra gratitud, pues sólo a partir de esa –afortunadamente existente– *alteración* del texto podemos leerlo, intentar el fascinante ejercicio de tratar de detectar las huellas que un día, ya lejano, lo configuraron. Por eso lo más honesto es reconocer que esa *lógica de la alteración* ha jugado un papel tan importante como el de la *lógica de la alteridad* en este trabajo. Pero a esa conclusión sólo se llega después, tras vérselas con miles de contradicciones durante la lectura. Por eso, en realidad, pensamos que con estas palabras no hemos definido la metodología *de la que hemos partido*, sino la metodología *a la que hemos llegado*. No nos preocupa la idea de la "fiabilidad" de nuestra lectura. Más bien, como en los textos que aquí analizamos, pretendemos ofrecer un trabajo al que, sin que eso suponga un trauma, se le pueda, como al *Libro del Arcipreste*, "añadir y enmendar si se quisiere". Porque escribir sobre textos de la Edad Media es someterse a una suerte de ironía que tal vez no tenga su equivalente en el estudio de otras "literaturas", pues es una tarea que consiste en escribir sobre textos que escriben sobre otros textos, continuar la infinita cadena de la glosa. Y que se acabe teniendo una noción nítida de que todo discurso siempre se está haciendo no es un síntoma de debilidad intelectual. Todo lo contrario: muy bien pudiera significar que algo se ha aprendido por el camino.

II

Escribe Alan Deyermond en su conocidísimo manual que: "La concepción de la Edad Media como un período de largo y uniforme estancamiento cultural y del Renacimiento como un súbito despertar hace mucho que ha sido superada" (1994: 102). Paradójicamente, lo que no parece haber sido superado aún es la concepción del propio término Edad Media para referirnos a un amplísimo segmento histórico cuya duración abarca todo un milenio. No vamos a entrar ahora en las razones –de sobra conocidas– por las que el término comienza a forjarse en el entorno de los Humanistas italianos del Quattrocento, ni en las de su posterior consolidación al hilo de la fenomenología y sus consabidas ideas sobre la aparición y desaparición de esa luz de la Razón en la historia de ese *espíritu humano inmutable* al que antes aludíamos.

Parece casi imposible, si alguien quiere que se le entienda, escribir un trabajo sobre lo que llamamos "literatura" medieval sin recurrir a ese término, tan arraigado que no parece que pueda ser cuestionado con la energía necesaria. Es más, de un tiempo a esta parte parece haberse consolidado con una acepción que, si bien es distinta de la que tuvo en sus inicios, sigue conservando como entonces un más que apreciable matiz peyorativo, a juzgar por la aparición de dos obras traducidas en español con idéntico título. Lo que no es sino la implatación a nivel global del capitalismo más absoluto (la misma contraportada de la edición española del libro lo aclara: la disolución de los vínculos sociales, la privatización del poder y los conflictos entre grupos competidores) era, ya en 1973, analizado en un volumen colectivo por Umberto Eco, Furio Colombo, Francesco Alberoni y Giuseppe Sacco como *La nueva Edad Media* (1974).[11] Por su parte, como la muerte del optimismo histórico y el final de una era de orden y racionalidad, seguida por una etapa de angustia, analiza Alain Minc la situación del mundo contemporáneo surgida, según él, tras la caída del muro de Berlín en otra obra titulada *La nueva Edad Media* (1994), cuyo inquietante subtítulo, *El gran vacío ideológico*, no dotar al término de una valoración muy positiva.

Barajamos la posibilidad de hablar de "literatura" feudal o "literatura" de la Sacralización para referirnos a lo que vamos a tratar en este trabajo. El primer término, *"literatura" feudal*, afecto a la crítica materialista, nos parecía mucho más adecuado en

[11] El título original, en italiano, es *Documenti su il nuovo medioevo*.

la medida en que hace referencia a unas condiciones materiales de producción que nos parecen mucho más determinantes, en la configuración de los discursos escritos de los que trata esta tesis, que la supuesta y mucho más vaporosa aparición/desaparición de la Razón de la que nos habla la fenomenología. Pero quizá también, por ser mucho más específico, corríamos el riesgo de que se interpretase –tal suele ser la tendencia habitual– que esta tesis se basa en interpretaciones economicistas, cosa que nunca hemos pretendido. Y si ya era difícil el consenso con el término *"literatura" feudal*, no digamos con la otra opción: *"literatura" de la Sacralización*. Si el primero era demasiado específico, el segundo resultaba demasiado amplio, pues por sociedades sacralizadas entendemos aquellas dominadas por lo que, en otros términos, se suele llamar teocentrismo y que nosotros entendemos que tiene que ver con una concepción del mundo, oficializada y dominante, como Creación de Dios. Sin lugar a dudas lo que llamamos Edad Media está dominado por la Sacralización, y el término *"literatura" de la Sacralización* nos parecía –nos sigue pareciendo– más apropiado en muchos sentidos que el de *"literatura" medieval*; pero el problema –aparte del poco predicamento que tiene tal marbete– estribaba en que la Sacralización no se restringe necesariamente, en sentido cronológico, a lo que entendemos por Edad Media, y ha habido sociedades sacralizadas después de la etapa que tradicionalmente se ha delimitado como Medioevo. Así pues, *Medioevo, Edad Media,* o *"literatura" medieval* son términos que utilizamos mayoritariamente; no porque tengamos un convencimiento profundo, conviene advertirlo, sobre su exactitud, sino tan sólo por la legitimidad que les otorga un uso pronunciado, ya secular, que nos permita, cuanto menos, dar a entender de qué estamos hablando, aunque el uso de esa nomenclatura obedezca más a la convención que a la convicción.

Otro tanto sucede cuando en el título empleamos la palabra *discursos* en lugar de *textos*. Nos parece más apropiado el primero de los términos ya que los textos son aquí analizados de manera transversal: de lo que trata esta tesis es, justamente, del discurso (o los discursos, debido a la variedad de matices sobre algunos puntos bastante generalizados) mediante el cual una serie de textos *por la cuaderna vía* se construyen a sí mismos como poseedores de una verdad "sin pecado" a través de una epistemología que deriva de la noción central de *escritura*, y no de *literatura*. En ese sentido, por razones obvias, nos parece más apropiado hablar de *discursos castellanos* que de

discursos españoles, pues la configuración geo-política de la Península en el siglo XIII nos impone un término más acorde con la realidad.

Mucho más conflictiva será, sin duda, la mención que desde el título queda patente a la *cuaderna vía* para referirnos a lo que, en un consenso más o menos generalizado, se lleva llamando hace ya mucho tiempo *mester de clerecía*. Pero ésa es una de las ideas básicas de este trabajo: que la conceptualización de un *mester de clerecía* como escuela "literaria" no obedece a la lógica de los textos medievales, sino a otra bastante posterior que sólo pudo surgir desde los parámetros de la crítica española decimonónica preocupada por construir lo que hasta entonces había sido una serie de producciones textuales en lengua castellana de índole muy diversa bajo la imagen –a nuestro entender falsamente unitaria– de una "historia de la literatura española" existente desde siempre. Consideramos, durante mucho tiempo, valernos del término *escritura de clerecía*, el cual la profesora Amaia Arizaleta (1999, 2007) lleva trabajando desde hace ya cierto tiempo con interesantes resultados, y que sin duda podría casar bien con el punto de partida de esta tesis. Pero he aquí que el problema era también ése: lo que Arizaleta entiende por *escritura de clerecía* parece abarcar un *corpus* mucho más amplio de producciones textuales del cual nosotros sólo trabajamos, precisamente, aquella parte que está escrita *por la cuaderna vía*.[12] Nuestraindagación se centra en esa manera particular de escritura, así que preferimos valernos de dicho término como solución más o menos satisfactoria.

También la referencia a una *epistemología de la escritura*, somos conscientes, puede resultar peliaguda. Y lo puede ser porque la utilizamos, abiertamente, para diferenciar lo que encontramos en los discursos *por la cuaderna vía* de nuestra actual lógica "literaria". En esta tesis hemos tomado la senda –ya iniciada por otros aunque jamás haya sido mayoritaria– que pasa por una crítica a la aplicación del concepto "literatura" (bastante posterior a la Edad Media y portador de una serie de supuestos sólo aparentemente verificables en los textos medievales) como factor productivo de la escritura del Medioevo. El tema aparecerá de forma recurrente en la tesis, por lo que no vamos a aburrir al lector insistiendo demasiado en él ahora. Digamos solamente que en

[12] Al menos aquella parte que conservamos más o menos íntegra hasta el día de hoy. Para una posible ampliación del *corpus* véanse los valiosos trabajos de Gómez Moreno (1990), Díaz-Mas (1993) y Walsh (1999).

este trabajo vamos a considerar los textos en función de su construcción –obsesiva– como *escritura* y no como *literatura* –inexistente–. Dicho de otro modo: las leyes que definen la articulación de los textos aquí tratados son unas leyes, radicalmente históricas, de la *escritura* en el sentido específico que ésta tenía en la Sacralización medieval, y no unas leyes "literarias" en el sentido que después le hemos otorgado nosotros. Por eso hablamos de una *epistemología*, y el término no deja de ser tampoco conflictivo. Si *gnoseología* se empleó en un principio para hacer alusión a una 'teoría general del conocimiento' y *epistemología* para referirnos a una 'teoría del conocimiento científico', el segundo término parece, en la actualidad, haberle comido terreno al primero en todos los sentidos. Por supuesto, no pretendemos darle un matiz cientifista a la manera de concebir la "literatura" del Medioevo. Si elegimos *epistemología* es simplemente porque pensamos que es un término mucho más extendido, y que con él podemos hacer alusión, de manera bastante adecuada, a ese conjunto de leyes (a esa *episteme*) que configuran la práctica de la escritura *por la cuaderna vía* en un momento en que la relación entre la escritura y el saber es más que estrecha. Digámoslo de otro modo: no vamos a considerar los textos en cuestión como producción segregada desde la *historia "literaria"*, sino desde un conjunto de leyes (una *epistemología*) autónomas, independientes, y previas a bastantes de los supuestos de la Modernidad, que surgen de una noción concreta, sacralizada, de *escritura*, y no desde los supuestos que dan lugar a nuestra actual *literatura*.

Y queda el siglo XIII, claro. Aquí la cuestión es todavía más espinosa, pues el debate más o menos oficial ha girado siempre en torno a si se deben incluir también los poemas del siglo XIV dentro del llamado *mester de clerecía*. En nuestra investigación puede parecer todavía más contradictorio, pues el auténtico parámetro que hemos seguido como nexo de unión de los poemas es la *cuaderna vía*, y todavía a principios del siglo XIV –según parece– podemos leer en el *Libro de miseria d'omne*: "e por la quaderna vía su curso quiere finar" (1987: 121). Pero si partimos de la idea de que lo que hoy llamamos *mester de clerecía* sólo surgió muchos siglos más tarde, de una concepción de la "historia literaria" y de la "literatura" por completo ajena a la Edad Media, entonces se comprenderá que ésta no sea una tesis sobre la unidad o falta de unidad de una "escuela poética" *de clerecía*. Aquí tratamos de la conveniencia de leer los poemas *por la cuaderna vía* del siglo XIII desde una epistemología de la *escritura*,

no desde nuestra idea actual de *literatura*. Y tratamos sólo de eso.[13] Siendo conscientes, desde luego, de que esto no significa que el objeto de estudio no pudiera muy bien extenderse hasta los poemas del siglo XIV. Será interesante continuar ocupándonos de estudiar cómo esa configuración de los poemas como *escritura* va adquiriendo unas dimensiones, sobre todo en el caso del *Libro de buen amor*, realmente apasionantes en la siguiente centuria, y de hecho sigue siendo la idea, ya avanzada, que barajamos.[14] Una epistemología que se transforma en el siglo XIV, y de la que habría mucho que decir, pero sin que eso signifique que suscribamos la tesis de que la tan traída y llevada "escuela poética" se prolongue o deje de prolongarse hacia la decimocuarta centuria. El mayor esfuerzo que hemos afrontado aquí consistía, precisamente, en plantear un enfoque crítico con ese eterno debate, pero al mismo tiempo un enfoque del que resultase una visión de los textos distinta a la que, desde hace ya más de un siglo, nos ha forjado la interminable polémica en torno a la existencia o la inexistencia de una "escuela literaria" llamada *mester de clerecía*.

¿Qué cabe esperar?

I

En términos generales, quizá la pregunta pertinente sea la inversa: ¿qué no cabe esperar? Pues en esta tesis no cabe esperar, desde luego, una contraposición rígida entre la teoría y el texto. El camino que vamos a recorrer es muy distinto.

[13] Podrá comprobarse que esta idea aparece recurrentemente en este trabajo, en el que tienden a repetirse las cuestiones fundamentales. Visto con perspectiva, esa reiteración bien pudiera explicarse por el contagio de la repetición de la escritura y el saber medievales.

[14] Inicialmente el trabajo pretendido era ocuparnos también de parte de la producción *por la cuaderna vía* del siglo XIV, con especial atención al estudio del *Libro de buen amor*, pero la envergadura –casi quinientas páginas– que fue adquiriendo el presente estudio nos obligó a desistir. Queda para más adelante un trabajo del que aquí sólo ofrecemos un breve ensayo y del que ya se ha dado a conocer algún trazo (García Única 2007a), así como alguna comunicación a la espera de ver la luz en Actas. Con todo, no hemos querido modificar la bibliografía que manejábamos inicialmente, y ello se debe a dos motivos: en primer lugar que parte de ella la utilizamos en el pequeño escrito a modo de ensayo sobre el tema que antes de la conclusión figura en esta tesis, y en segundo que hemos llegado a caer en la cuenta de que toda la bibliografía, también la que no se cita directamente en el cuerpo de la investigación, constituye un *humus* que, aunque sea de esa manera, debe quedar partente en reconocimiento de la deuda.

Cierto es que vamos a partir de la teoría, pero ya hemos explicado nuestras razones en esta misma introducción. Si partimos de ésta es porque nos parece fundamental el análisis –siempre presente– de cómo se han leído los textos que abordamos en esta investigación, y no hay lectura libre de teoría. Tal punto de partida, empero, es sólo eso: un punto de partida. A medida que el trabajo avance podrá materializarse en nuestro texto el sendero –y ése nunca es visible aunque se intuya– que ha llevado a su escritura. O dicho de otro modo: del análisis teórico se irá pasando progresivamente al análisis del texto para reconstruir ese discurso en torno a la *escritura por la cuaderna vía* que nos hemos propuesto abordar. Tal trayectoria no es sino la traducción, digamos pública, en el nivel textual, de otra que el investigador siempre recorre en privado: el camino que lleva de las notas bibliográficas a las notas de lectura.[15] En este trabajo dicha trayectoria puede reconocerse casi literalmente en su estructura.

II

Y si hemos establecido que consideramos fundamental la cuestión de cómo se han leído los textos que aquí vamos a abordar, el primer capítulo no podía ser sino una historia teórica del marbete *mester de clerecía*. Nótese –el matiz es importante– que no vamos a trazar una historia del *mester de clerecía* sino una *historia del marbete mester de clerecía*. Con ello queremos dar a entender que su conceptualización, su constitución como concepto teórico, tiene su propia historia; y que ésta no comienza en el famoso Exordio al que pertenece la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, sino mucho después, en la segunda mitad del siglo XIX, cuando Milá y Fontanals y, sobre todo, Marcelino Menéndez y Pelayo, empiezan a utilizar tal expresión como concepto supuestamente segregado de la Historia de la "literatura" española. En ese sentido consideramos de interés capital, pese a que la primera impresión pueda ser la de que estamos en un apartado ajeno al tema, la amplia sección que hemos construido bajo la denominación de *apuntes para una historia de lo no dicho*. Se trata de ver de qué

[15] Debo confesar una manía que en cierto sentido revela el sentido de esta trayectoria, y es que las notas bibliográficas figuran en un fichero informático, mientras que jamás he podido deshacerme de la costumbre de tomar las notas sobre los libros que podríamos considerar fuentes primarias en fichas de cartón, las mismas sobre las que los dedos llegan a tocar la propia escritura. No es por melancolía, y no creo que la cuestión sea baladí y por eso la menciono: no hay trabajo intelectual que no requiera de las manos, ni ideas que puedan materializarse sin tocarse.

manera fueron leídos, antes de esa segunda mitad del siglo XIX (y aún en algunas excepciones algo posteriores) los textos a través de los cuales se ha teorizado la idea de un *mester de clerecía*. Examinaremos textos de lo más diverso, desde las primeras alusiones a los textos por la *cuaderna vía* que encontramos en *El Victorial* de Gutierre Díaz de Games, o en el *Proemio e carta* del marqués de Santillana, hasta algunos de los primeros manuales de *Historia de la literatura española* de que tenemos noticia, pasando por las ediciones dieciochescas de nuestros poemas que hiciera Tomás Antonio Sánchez. Por el camino, algunas poéticas en las que –tal es el caso de Garcilaso, Herrera o Saavedra Fajardo en la *República literaria*– la invisibilidad de estos poemas que hoy consideramos como la "primera escuela" de poesía de la "literatura" española era total. Se trata de comprender por qué antes de la crítica positivista del siglo XIX la idea de un *mester de clerecía* no pudo surgir, y cómo los poemas que hoy hemos agrupado bajo esa etiqueta (ese marbete) eran leídos de una manera muy diversa, desde categorías muy diferentes a las actuales pero perfectamente entendibles en su coyuntura histórica concreta. La relación de textos que ofrecemos tal vez no sea del todo exhaustiva, pero con todo es lo bastante amplia como para ser considerada sin problemas como una muestra más que significativa (son *apuntes*, de hecho, notas que pretenden sugerir nuevas posibilidades en un terreno prácticamente virgen). Al tratarse de textos –algunos completamente olvidados– de antigua procedencia en su mayoría, y no hallables en el mercado actual, la búsqueda bibliográfica ha sido bastante compleja, y a veces no nos ha sido posible dar con una primera edición de alguno de ellos. Pero se trataba de verificar datos muy minuciosos, sí, importantes, pero no esenciales, y que además podían encontrarse sin problemas en ediciones más modernas. Por supuesto, en esos casos, confiamos en haber trazado una cronología de aparición de las ideas que exponemos lo bastante clara.

Establecidos estos *apuntes para una historia de lo no dicho* pasaremos a mostrar cómo en un determinado momento, concretamente con una famosa "Oración inaugural" que Milá y Fontanals recoge como Prólogo a *De la poesía heroico-popular castellana* (1874), y sobre todo en la *Antología de poetas líricos castellanos* (1891) que recopiló Menéndez Pelayo, empieza a surgir la idea de la existencia de un *mester de clerecía* al amparo de una concepción de la "literatura", y de la "historia de la literatura", que sin existir en la Edad Media se empieza a aplicar como parámetro universal. La idea básica es mostrar de qué manera surgió un concepto, todavía hoy canónico, llamado *mester de*

clerecía, y cómo a través de los manuales de "literatura" española se fue perpetuando e institucionalizando.

En el siglo XX, a partir de la década de los cincuenta, sobre todo con la irrupción de algunos trabajos clave procedentes del hispanomedievalismo anglosajón, especialmente los de Raymond S. Willis (1956-57) y Alan Deyermond (1965), el tema empieza a generar una polémica que todavía hoy continúa. Para teorizarla no nos hemos valido de un criterio cronológico de opinión/autor en sentido estricto, sino que hemos preferido reconstruirla de manera transversal a partir de una serie de ideas que configuran el discurso de la polémica. Así, hemos distinguido entre un grupo en el que se incluyen aquéllas posiciones que abogan por un enfoque algo más crítico, o cuanto menos con mayor tendencia a la matización y la redefinición, con la idea del *mester de clerecía*, a las que llamamos *caminos de ida*, y otro grupo de ideas que tienden hacia la perpetuación, aunque con tonalidades propias, de una idea del *mester* más canónica, al que llamamos *caminos de vuelta*. Individualismo, panromanismo, y cierta visión que hemos dado en llamar, con cierto recelo que se explicará en su momento, "sociológica", componen los *caminos de ida*; la teorización de "dos formas de hacer literatura" referidas a los dos *mesteres*, así como la consideración del *de clerecía* como "género literario" y una posición abiertamente defensora de la tradición más canónica entran dentro de los *caminos de vuelta*. Es importante tener en cuenta que, al abordar el tema desde el reconocimiento de las ideas de base que componen el discurso de la polémica en torno al *mester*, es bastante frecuente que un mismo autor aparezca citado en un terreno y en otro. No se trata, insistimos, de analizar el tema autor por autor, sino de mostrar la construcción de un discurso. Y todo discurso acaba por mostrar sus contradicciones.

III

El segundo capítulo es, en muchos sentidos, un capítulo de transición. Lo es porque se define por un carácter híbrido, en el que la teoría y el texto –los textos– empiezan a tener un peso similar; y lo es porque a partir de él empezamos a fijar de manera más sólida una serie de planteamientos básicos que vamos a tener siempre presentes en nuestra sucesiva lectura de los textos.

Establecidas en el primer capítulo las ideas de fuerza mediante las cuales la crítica ha ido construyendo el discurso que configura la polémica en torno al *mester de clerecía* vamos a establecer, a modo de síntesis, tres hipótesis. Es decir, tres hipótesis sobre la manera en que se ha leído el tema de la existencia, supuesta o no, de la primera escuela "literaria" de las letras castellanas. Las tres hipótesis tratan de responder a tres preguntas básicas. Vayamos una por una.

En primer lugar: ¿por qué surgió entre la crítica española la idea de que prácticamente toda la poesía del siglo XIII castellano había que dividirla en dos *mesteres*, uno *de clerecía* y otro *de juglaría*? Es posible que haga ya mucho que, en ámbitos académicos superiores, tal escisión haya sido superada; pero, sin embargo, en los manuales de literatura española que se utilizan todavía hoy en España en la Enseñanza Secundaria tal división se sigue dando con cierto vigor, y eso siempre es un síntoma a tener muy en cuenta. Para tratar de entender de qué modo se llegó a ella analizaremos las categorías que tradicionalmente se han empleado para establecer la división entre los dos *mesteres*, y que a nuestro entender pasan por el empleo de dos dicotomías básicas: la dicotomía entre lo "culto" y lo "popular", por una parte, y la que se da entre lo "nacional" (o "autóctono") y lo "europeo" (o "foráneo", "románico", etc.), por otra. Los términos pueden parecer algo anticuados, pero en nuestro análisis trataremos de establecer de qué manera han operado –y siguen operando– como herencia de una tradición esencialista en sus concepciones teóricas, derivada en buena medida del enorme peso que durante bastantes décadas ejerció la Escuela de Filología Española. De lo que se trata es de establecer, una vez que analicemos de cerca las dos dicotomías, hasta qué punto el uso de esas categorías, su interferencia, modifica nuestra percepción de la "literatura" castellana medieval, y si son ellas realmente las que construyen el texto o, por el contrario, es el crítico el que las "añade" en su lectura.

En segundo lugar: ¿bajo qué condiciones de base podía resultar relevante el uso de las categorías recién mencionadas? Nuestra propuesta pasa por la consideración de un hecho no siempre visible de manera nítida: que la famosa polémica entre individualistas y tradicionalistas, que había tenido su arranque en el intento de establecer una explicación sobre el origen de los cantares de gesta, habría –valiéndose de sus posiciones de base– impregnado las perspectivas de la crítica transformándose así en auténtico motor de fondo de la polémica sobre el *mester de clerecía*. Las formas en

las que habría pervivido son complejas, pero sintetizando mucho podemos decir que estarían en el fondo de las dos lecturas que, desde Willis, se han llevado a cabo de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*: ¿se estaría fundando una "tradición" poética o el "quehacer individual" de un autor? A partir de aquí vamos a tratar de definir lo que hemos llamado una "polémica del sujeto" para tratar de demostrar que ambas posiciones descansan, en realidad, sobre una idea de *sujeto* (ya sea éste entendido como *sujeto individual* o como *sujeto colectivo o tradicional*) que no se da, de la misma manera que la entendemos hoy, en los textos del Medioevo. Y para demostrar esto último hay que salir fuera de la Edad Media. A pesar de que esa "pequeña retrospectiva" que vamos a trazar no se ciñe en exclusiva a textos del Medioevo, consideramos a ésta una parte fundamental del presente trabajo. El modo de proceder es hacia atrás: ver cómo en Kant, Rousseau, o Montaigne (los cuales tomaremos como casos paradigmáticos) van surgiendo una serie de supuestos que después nosotros hemos vaciado a través de nuestra lectura sobre los textos medievales, pero que de partida no estaban en ellos. De ahí el que consideremos vital establecer una "pequeña retrospectiva" de cómo nuestra subjetividad se ha ido configurando históricamente, para mostrar el enorme contraste entre lo que nosotros hemos aprendido a leer y lo que encontramos, paradigmáticamente, en San Agustín. Establecido este punto –complejo pero tratado de la manera más breve de que hemos sido capaces para no distraernos de nuestro objetivo principal– retornaremos enseguida a nuestro propósito principal, y mediante el análisis de algunos textos que van desde Petrarca, pasando por Santillana, Pero López de Ayala o el Arcipreste, retomaremos el punto de mira concreto de nuestro trabajo. En otras palabras: trataremos de establecer qué tipo de "subjetividad", radicalmente distinta de la nuestra y escrita por nosotros con unas comillas más que intencionadas, es la que articula los poemas de Berceo o el *Libro de Alexandre*.

Y en tercer lugar: ¿bajo qué formas se nos presenta todo ese discurso generado por la polémica en torno al *mester de clerecía*? Un breve apunte de Derrida nos ha llevado a apropiarnos un concepto que no ha llegado nunca a implantarse en la lengua española, el concepto de *preformismo*. Lo que nos proponemos con él es demostrar cómo desde una concepción "biológica" de lo que hoy –y sólo hoy– llamamos *literatura* se ha llegado a establecer la ilusión de una "escuela literaria" en un momento en el que el concepto de *literatura* ni siquiera se daba en lengua romance. Trataremos, por tanto, de hacer ver que gran parte de las características (con predominio de aquéllas que se

generan precisamente desde un enfoque eminentemente formalista) que atribuimos al *mester de clerecía* surgen de la trasposición de nuestra actual institución llamada *literatura* al modo de articular la escritura de los poemas *por la cuaderna vía* del siglo XIII, bajo la idea de que lo que hoy nosotros denominamos como *literatura* estaba ya *preformado* en las letras del Medievo. La crítica a la validez del concepto *literatura* como parámetro definidor de la escritura medieval cerrará este apartado en el que, no obstante, daremos nuestras razones para seguir utilizando el término por convención que nos permita entedernos.

IV

A partir del capítulo tercero comenzará nuestro análisis de los discursos castellanos *por la cuaderna vía* desde su configuración central como *escritura*, en lugar de como –por las razones que acabamos de exponer y que veremos ampliamente en el capítulo tercero– *literatura*. Perseguimos desentrañar, en la medida en que nos sea posible, qué epistemología sostiene la escritura de estos textos, y para ello empezaremos por considerar –tal es el tema fundamental del capítulo tercero– la relación de la escritura con el espacio.

Nuestra propuesta pasará por considerar que la escritura *por la cuaderna vía* se desenvuelve delimitada por un mundo que, en sí mismo, no sería sino la manifestación visible de la Escritura de Dios sobre el Mundo a través de la consideración de este último como Libro de la Naturaleza. Si Dios ha escrito tal Libro, también ha revelado el Libro Sagrado en el que se nos ofrecerían las claves para interpretarlo. Y en este espacio de interpretación que media entre los dos libros, y que convierte al universo medieval en todo un universo que vamos a llamar *sígnico* o *figural*, se desarrolla la escritura en vulgar como glosadora de la Escritura entre los dos Libros.

Propondremos, acto seguido, que esta concepción desdoblada de la escritura (por una parte la *Escritura del Mundo*, obra de Dios, y por otra la *escritura mundana*, obra humana que intenta descifrar a la primera) surge de una concepción sacralizada del saber que no es coincidente con la nuestra. Trataremos de definir, a través no sólo del análisis de los textos *por la cuaderna vía*, sino también mediante el análisis de ciertos pasajes de la prosa sapiencial que nos sirvan para establecer una perspectiva más amplia y rica, cómo desde la idea de un saber finito, cuyas claves ha escrito Dios sobre el

mundo, se genera la idea de una escritura que se define a sí misma como "sin pecado" frente a otros discursos que no provienen del ámbito de los *oratores*. En ese sentido, pensamos, a través de la escritura *por la cuaderna vía* la *clerecía* se estaría legitimando a sí misma como estamento especialmente preparado en el ejercicio del saber.

Un saber que, como analizaremos en el último apartado de ese capítulo tercero, se hace visible, abiertamente, a la manera de un *bien fablar* que se articula desde una *humilitas* en la que reconocemos las huellas de lo que, siguiendo a Gómez Redondo (2003), vamos a denominar como una "legislación" de la retórica. A raíz de la idea de *humilitas* pretendemos demostrar que los discursos *por la cuaderna vía* se nos presentan como un *mester* que se sitúa entre el Cielo y la Tierra en el sentido de que el poeta *de clerecía*, tal es el caso de Berceo, puede adoptar el tópico del *juglar de Dios*, y en cualquier caso siempre el lugar del glosador de la Escritura del Creador, al tiempo que –como queda patente en las muchísimas apelaciones al oyente para que fije su atención sobre el texto que encontramos en nuestros poemas– el poeta presenta su escritura como una escritura de la servidumbre en la que la relación entre el Señor y el vasallo que sostiene el sistema feudal queda legitimada.

V

Si en el capítulo tercero abordamos la relación de la escritura *por la cuaderna vía* con el espacio sacralizado que la circunda, en el capítulo cuarto nos vamos a ocupar de su relación con el tiempo. Un tiempo, igualmente sacralizado, que se genera también desde la imagen central del Libro. Pero será nuestra intención delimitar lo mejor posible de qué concepción del libro estamos hablando, y para ello nuevamente tendremos que volver la mirada hacia el presente con la intención de desligar nuestra imagen –no sólo mental sino también física– actual del libro de la que encontramos en los textos del Medioevo. Estableceremos, mediante la exposición de un pequeño "experimento" práctico-comparativo que tomamos de nuestra experiencia docente, una diferencia entre lo que vamos a llamar *obra/libro* y lo que vamos a llamar *libro/obra*; el primer término lo utilizamos para aludir a nuestra actual concepción en la que la obra es aquello que construye el autor y el libro el soporte físico que lo contiene; el segundo término, por el contrario –y siempre según esa *lógica de la alteración* a la que ya nos hemos referido– nos servirá para establecer de qué manera hemos convertido –también física y materialmente– el libro medieval (aquello que construye el glosador de la Escritura) en

obra en el sentido moderno que le damos al vocablo como expresión de la *verdad interior* de un autor.

En el momento en el que hayamos establecido esta distinción que ya de por sí nos muestra que sólo podemos partir en el comentario de textos medievales de lo que hemos llamado "un ángulo ciego" (en el que el *punto ciego* del ángulo sería ese espacio en el que, sin advertirlo nosotros, el *libro* se convierte en *obra*) pasaremos a tratar de delimitar qué concepción sacralizada del tiempo está detrás de los textos *por la cuaderna vía*. Si el tiempo, como expondremos siguiendo a Auerbach, genera una historia que se plantea como un *drama único* en tres partes (Caída, Encarnación, y Promesa de Redención a la manera del Libro Sagrado), el tiempo generará también una escritura que, a diferencia de nuestro actual sistema binario en el que un sujeto codifica un significado (contenido) en un significante (forma) –esquema que se reconoce perfectamente en la base de la lectura de la cuaderna segunda del *Alexandre* como "escuela poética" definida por una forma–, es de signo ternario. Una escritura en la que, según las categorías aristotélicas del acto y la potencia que habría de recoger la escolástica, se cifra un discurso "en marcha". Dicho de otro modo: todo lo que se escribe es glosa de un texto anterior, y a la vez la promesa de una glosa futura en un mecanismo "en marcha" en el que al final de los tiempos el sentido primigenio de la Verdad escrita por Dios en el Libro del Mundo acabaría por ser finalmente desvelada. De qué manera esta escritura "en marcha" se cumple en los textos *por la cuaderna vía* –sin despreciar los valiosos datos que para la reconstrucción de esta imagen del tiempo sacralizado nos ofrecen algunos testimonios en prosa– nos ocuparemos, esperemos que con éxito, en la segunda sección de este capítulo cuarto.

La consideración implícita de la escritura *por la cuaderna vía* como glosa de la Escritura (la de los dos Libros) cerrará este capítulo. Intentaremos demostrar que las fórmulas –obsesivas– por escribir "como diz la escriptura" o "segund lo que leemos", que continuamente nos encontramos en los poemas *por la cuaderna vía*, obedecen a esta condición de glosa. Una condición de glosa, claro está, que nosotros no vamos a hacer descender de nuestra moderna idea de la "literatura" o "lo literario", sino de la configuración de estos discursos *por la cuaderna vía* como escritura. Pero una escritura que se genera desde unas leyes epistemológicas que sólo pueden concebirse en el interior de una sociedad sacralizada como lo es la sociedad feudal. La conciencia de este

hecho procuraremos que esté siempre presente, puesto que los textos a los que nos enfrentamos no nos definen a nosotros, como sí definen a *otra cosa* y *otro mundo*.

Básicamente ésa va a ser nuestro trabajo.

VI

Una tesis a la que hemos añadido un texto a modo de pequeño ensayo, antes de establecer una conclusión, titulado "Una «carta astral» del Arcipreste de Hita". No nos ha parecido oportuno darle a este apartado rango de capítulo, pues en él tanto la extensión, como el tono, son bastante diferentes a los del resto del trabajo. Este breve escrito no tiene otra pretensión que la de servir de pequeño ensayo (apenas quince páginas de lectura algo más ligera) que sirva para sugerir, a través de una ojeada al pasaje conocido como "De las figuras del Arcipreste", del *Libro de buen amor*, la posibilidad de continuar el camino abierto –y bastante avanzado ya– hacia la lectura de ciertos textos del siglo XIV castellano que no se han podido incluir en esta investigación, pues en todo momento hemos tenido presente que, antes de concluir, hay que tener claro que otras puertas siempre quedan abiertas.

Por lo demás, cuando citamos lo que se denomina como fuentes primarias en algún idioma distinto al castellano, hemos incluído traducción a pie de página sólo en aquellos casos en los que ya contábamos con el trabajo de un traductor competente. En los que no teníamos ese aval hemos preferido no seguir la senda del "intrusismo" profesional. Afortunadamente, estos últimos son pocos y no plantean gran dificultad. Dichas fuentes, también, aparecen citadas en su lengua original en la mayoría de los casos. Sólo en unos pocos en los que no nos ha sido posible, por diversos motivos, dar con el texto en la lengua en la que fue escrito hemos optado por transcribir directamente la traducción. El contenido de lo que queremos mostrar, en cualquier caso, hemos procurado que siempre quede patente con la nitidez necesaria que permita seguir este discurso sin grandes dificultades.

VII

Así pues, ¿qué cabe esperar? Lo que no cabría esperar es que estas palabras introductorias terminasen de otra manera:

Avemos en el prólogo nos mucho detardado,
sigamos la estoria, esto es aguisado;
los días son non grandes anochezrá privado,
escrivir en tiniebra es un mester pesado. (Berceo *Poema de Santa Oria* 1992: 501).

1. Historia teórica del marbete *mester de clerecía*

1.1. Los pioneros

¿En el principio fue el nombre? Apuntes para una historia de lo no dicho

Desde la segunda mitad del siglo XIX se viene manteniendo dentro del hispanomedievalismo filológico, con más o menos énfasis, la discusión en torno a la existencia o no en las letras castellanas de una escuela poética llamada *mester de clerecía* cuyo inicio habría que situar en los poemas escritos en tetrástrofo monorrimo del siglo XIII y que, hipotéticamente, habría hecho explícita su "conciencia literaria" específica plasmándola en la famosa cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*. Nuestra tesis, sin embargo, pretende mostrar cómo tal idea, la de una escuela poética *de clerecía* opuesta o interrelacionada con un *mester de juglaría* formulándose a sí misma en forma de manifiesto, sólo pudo surgir de la decimonónica historiografía literaria, y difícilmente de la manera de concebir la escritura en vulgar del hombre del Medioevo.

Como nos recordaba Paul Zumthor en un artículo clásico la literatura no es, a pesar de que el Romanticismo así nos lo inculcase, una esencia desgajada de la servidumbre temporal, existente desde siempre, sino una institución relativamente reciente que surge de las postrimerías de la Ilustración y que, al institucionalizarse y convertir todo texto poético o ficcional en elemento constituyente de la "historia de la literatura", transforma a las letras medievales –definidas en buena medida por la voz más que por la intención de ser archivadas como parte integrante de una historia que se supone existente desde siempre– en una suerte de "prehistoire confuse qui avais très lentement émergé des zones du non dit" (1986: 134), olvidando que la literatura es "ce qui est venu après: dans une période de l'histoire occidentale où se transformaient, dépérissaient, parfois se viciaient les anciennes coutumes dont s'engendrèrent les formes poétiques du «moyen âge»" (139). La idea, por tanto, de que hubo una "escuela poética" *de clerecía* que habría de institucionalizarse y archivarse para ser después estudiada como la primera en la historia de la literatura española en castellano tiene sentido para

el modelo histórico positivista del XIX, en concreto a partir de un texto leído por Milá y Fontanals en 1865 del que tendremos lugar de ocuparnos más adelante, pero no antes.

Un documentadísimo artículo de Daniel Devoto, que por su extensión y densidad bien puede ser considerado una auténtica monografía al respecto, analizaba las referencias a Gonzalo de Berceo anteriores a 1780, año en el que Tomás Antonio Sánchez lo editase por primera vez al completo (1976 y 1977). El listado de autores que registra en ese rango, una mínima parte de los cuales tendremos ocasión de mencionar en esta tesis, llega a la quincena. En orden cronológico: Hurtado de Mendoza, Ariz, Gaspar Ruiz, Sandoval, Yepes, Martín Martínez, Ambrosio Gómez, Argáiz, Juan de Castro, Nicolás Antonio, Vergara, Luis José Velázquez, Esteban de Terreros, Benito de San Pedro, Enrique Flórez y Martín Sarmiento. Las menciones a la obra del poeta riojano anteriores al siglo XIX ayudan, como muy bien indica Devoto, "a esclarecer la transmisión de la cultura de los siglos medios a los tiempos modernos" (1976: 767), de manera que nos podremos dar cuenta de que, en esa transmisión, los intereses son de lo más variado, pero por supuesto ninguno de los quince vió jamás a Berceo en función de su supuesta pertenencia a una escuela poética llamada *mester de clerecía*, ni las correspondencias formales del metro que empleaba con las de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* llevó a concluir antes de un determinado momento una relación de filiación del riojano a ningún manifiesto literario propugnado por el autor del *Alexandre*. La maraña empezó a tejerse casi un siglo después de que Sánchez diese, por primera vez al gran público no habituado a rastrear archivos de lo más recóndito, una edición impresa de gran parte del *corpus* que hoy denominamos *mester de clerecía*.

Porque si desde 1865 ya podemos trazar la historia de una lectura, cuyos resultados son de sobra conocidos, en torno a la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre,* haciendo "hablar" a ésta en función de la hipótesis de la existencia de una escuela poética que abarcaría, por extensión, a todas las producciones castellanas escritas "por la cuaderna vía" en un periodo que oscilaría –con límites variables según la posición crítica que se adopte– desde el siglo XIII hasta finales del XIV (y aún principios del XV si consideramos la fecha en que el Canciller Pero López de Ayala debió dar fin a su *Rimado de palacio*), lo que tenemos antes de 1865 y de Milá es en buena medida la historia de una no-lectura, de una invisibilidad al respecto de lo que hoy hemos asumido

casi como algo evidente. Tal vez merezca la pena recordar algunos testimonios que, no por ser muy conocidos, dejan de ser ilustrativos.

Aunque no viese la luz en la imprenta hasta el siglo XVIII, concretamente en 1782, año en que fue editado por don Eugenio de Llaguna y Amírola, Rafael Beltrán nos invita en su edición del texto a situar la composición de *El Victorial* o *Crónica de Don Pedro Niño*, de Gutierre Díaz de Games, entre los años 1431 y 1435. La obra consta de un "Proemio" dedicado a "los quatro prinçipes que fueron mayores e alcanzaron mayor poder en el mundo, cada uno en su tiempo", y entre los que debemos contar a Salomón, Nabucodonosor, Julio César y, por supuesto, a Alejandro Magno, a quien va dedicado el segundo capítulo, que cuenta "cómo venció a Darío, rey de Media e de Persia, e a Poro" (1996: 227). De estar en lo cierto Rafael Beltrán en lo concerniente a la fecha de composición de *El Victorial*, las dieciocho estrofas que se citan en este capítulo sobre cómo Alejandro fue "dado a enseñar al gran filósofo Aristóteles" (*Ibid.*), vendrían a constituir la primera alusión acreditada al *Libro de Alexandre*. Estas dieciocho estrofas, que al parecer fueron extraídas de un manuscrito desconocido y que estarían todas comprendidas entre la 51 y la 82 del Manuscrito de París, son utilizadas como testimonio de la valía de Alejandro Magno, pero jamás interpretadas como integrantes de una obra que habría que situar en un hipotético "mester de clerecía". Algo muy lógico, por otra parte, si se tiene en cuenta que Gutierre Díaz de Games no hace una lectura "literaria" de las mismas, sino más bien una lectura "figural" en torno a la presencia histórica, o más bien textual, de Alejandro Magno. El Alejandro histórico sería leído "figuralmente" en el *Libro de Alexandre* (lectura, a su vez, no menos "figural", de toda una amplia tradición alejandrina europea), y el *Libro de Alexandre* sustentaría, a su vez, la lectura "figural" de la vida del propio Pedro Niño, conde de Buelma. De hecho, la despreocupación del cronista de Pedro Niño por los valores "literarios" de las estrofas que cita –no así por el potencial "figural" inscrito en las mismas- es tal que simplemente advierte que "Fablé en ellos *remiçe*, porque vienen más a la voluntad que no faze *prosayçe*" (235), sin que la presencia del verso implique por sí misma valoración estética o distanciamiento "literario" algunos. Prosa o verso no parecen tener para Díaz de Games más utilidad que la de ser precisamente palabra escrita, y por lo tanto huellas para leer una verdad que, escrita ya a través de la propia vida de Alejandro Magno como muestra su plasmación textual, ahora parece repetirse, completarse, a través de la vida de Pedro Niño que él mismo está escribiendo. No se

trata tanto de poesía como de historia: "Dize su *Ystoria* que fizo Alexandre unir dos grifos, que son de las más fuertes aves del mundo, con grand arte en un yugo" (237). Porque en este tipo de escritura no son los hechos los que legitiman la verdad de lo que se cuenta, sino la propia escritura, y así añadirá el cronista que "Dize aquí el avtor que desde la muerte de Alexandre acá, que nunca traición se fizo en que no fuese judío o su linaje" (239). Son cuestiones que distan mucho de dar relevancia a la existencia o no de una escuela "literaria" en un momento en el que difícilmente podríamos aplicar, sin que esa operación resultase del todo problemática, el término "literatura".

Hacia 1448 o 1449, Iñigo López de Mendoza, marqués de Santillana, cumplía con la petición del condestable de Portugal enviándole una colección de poemas acompañada de su famoso *Proemio e carta* donde, como es sabido, da noticia de conocer algunas de las composiciones que hoy son incluidas en la nómina del *mester de clerecía*: "Entre nosotros usóse primeramente el metro en asaz formas: así commo el *Libro de Alexandre*, *Los votos del pauón* e aun el *Libro del Arcipreste de Hita*; e aun desta guisa escriuió Pero López de Ayala, el viejo, un libro que fizo de las maneras del Palacio, e llamaron los *Rimos*" (II 1987: 218).[16] Más allá del indudable interés que suscita la noticia de la existencia de un poema en cuaderna vía hoy perdido de probable materia alejandrina, como es el caso de *Los votos del pavón*, la carta del Marqués es considerada con frecuencia como la primera historia de la poesía escrita en castellano. En una visión de conjunto de la misma, sin embargo, Santillana no parece que quiera tanto erguirse en antecedente o primer representante de la historiografía literaria como legitimarse a sí mismo en el conocimiento y la práctica de una escritura consustancial a su estado nobiliario, ya que –nos dice– "asy commo la materia busca la forma e lo inperfecto la perfección, nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e eleuados spíritus" (210). Por supuesto, y a pesar de las alusiones a obras hoy identificables como tales, Iñigo López de Mendoza no establece ninguna conexión de escuela entre las mismas, ni habla de ningún *mester de clerecía*, sino, todo lo más, puede deducirse que agrupa ciertos títulos en torno a una manera de concebir la escritura a través de una determinada guisa.

[16] También habría que incluir en la nómina un texto que, ocasionalmente, es incluido por algunos autores como parte integrante del *mester de clerecía*, y que el Marqués cita un poco más adelante: nos referimos a los *Proverbios morales*, del rabí Sem Tob de Carrión, "en verdat de assaz commendables sentençias" (II 1987: 220), según Santillana.

Menos de un siglo más tarde, habiendo pasado apenas ochenta años desde el texto de Santillana, en 1534 concretamente, Garcilaso de la Vega coloca una dedicatoria "A la muy manífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar", esposa de Joan Boscán, al frente de la traducción realizada por este último de *Il Corteggiano*, de Baldassare di Castiglione. Si bien la distancia cronológica que media entre la carta del Marqués y la dedicatoria de Garcilaso es relativamente breve, no se puede decir lo mismo de la distancia ideológica que se aprecia en ambos textos, frutos respectivos de mundos muy diferentes. Así ya Garcilaso no sólo no hace referencia alguna a ningún texto de los que hoy llamamos *de clerecía*, sino que deja patente su famosa queja al afirmar aquello de "yo no sé qué desventura ha sido siempre la nuestra, que apenas ha nadie escrito en nuestra lengua sino lo que se pudiera muy bien escusar" (1994: 74). Y a partir de aquí comienza más que nunca la historia de esa no-lectura, de esa invisibilidad a la que hacemos mención, porque Garcilaso ya está inmerso en un mundo que se está forjando a través de un nuevo tipo de subjetividad en la que el diálogo entre almas iguales y libres está sustituyendo a la lectura del gran libro del mundo escrito directamente de la mano de Dios, típica de la poesía feudal.[17] Desde el mundo en el que Garcilaso lanza su implacable juicio, la historia de la poesía en lengua vulgar no comienza precisamente en Castilla entre los siglos XII o XIII, ni está encarnada en la imagen errabunda de los juglares o la soledad del *scriptorium* clerical sino que, muy por el contrario, sólo puede empezar por el siglo XIV italiano, con la imagen de un Petrarca con la cabeza coronada de laureles, pasando por alto casi por completo lo que hoy consideramos como tradición medieval castellana.

A pesar de ser dado a la imprenta por primera vez en 1737 por Gregorio Mayans, lo cierto es que sólo un año después que Garcilaso, en 1535, y precisamente en suelo italiano, Juan de Valdés redacta el manuscrito de su *Diálogo de la lengua*, donde sí encontramos alusiones a esas letras castellanas que hoy llamamos medievales. Mediante un juicio muy similar al del poeta toledano hace notar Juan de Valdés que, a diferencia de la toscana que cuenta con la autoridad de un Petrarca y un Boccaccio, "la lengua castellana nunca ha tenido quien escriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre, quiriendo o dar cuenta de lo que scrive diferente de los otros, o reformar los abusos que ay oy en ella, se pudiesse aprovechar

[17] Un impecable estudio de este tema puede verse en la obra del profesor Juan Carlos Rodríguez (1990), cuya terminología nos hemos más o menos apropiado.

de su autoridad" (2003: 123). Y es que considerando un plano no estrictamente lingüístico, la definición de poesía que a través de su *Diálogo* nos va ofreciendo Valdés difícilmente hubiera podido tener en cuenta la retórica de los poemas *de clerecía*, y eso a pesar de que su conocida aseveración acerca de "que la gentileza del metro castellano consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa" (244) nos pueda recordar –bien es cierto que no sin cierta precipitación– a cierta otra berceana, no menos conocida, que encontramos en la dos primeras cuadernas de la *Vida de Santo Domingo de Silos*. El criterio de Juan de Valdés con respecto a las coplas buenas y malas es claro: "Por buenas tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos acomodados a ella, buen estilo sin superfluidad de palabras, y sin que aya ni una sílaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante; y por malas tengo las que no son desta manera" (Valdés 2003: 242). Obviamente, la retórica narrativa propia de los poemas *de clerecía* nunca se hubiera ajustado a esta definición, pues no olvidemos que el taxativo juicio que Valdés formula acerca de un poema mucho más cercano a él en el tiempo, como son las *Trescientas* de Juan de Mena, de las que dice que "es más escrivir mal latín que buen castellano" (Valdés 2003: 240), puede quizá considerarse lo suficientemente representativo del estado en el que el humanista del XVI percibe la lengua de las composiciones de los siglos precedentes.

Por otra parte, Valdés adopta en todo momento un criterio erasmiano de verosimilitud –"que los que scriven mentiras las deven escribir de suerte que se lleguen quanto fuere possible a la verdad, de tal manera que puedan vender sus mentiras por verdades" (2003: 251)– que nunca hubiera podido casar con la relación analógica entre poesía e historia propia del Medioevo. La valoración que encontramos en el *Diálogo* acerca del *Amadís* pensamos que es lo suficientemente explícita: "Iñorancia es muy grande dezir, como dize al principio del libro, que aquella historia que quiere scrivir aconteció no muchos años después de la Pasión de Nuestro Redentor, siendo assí que algunas de las provincias de que él en su libro haze mención y haze cristianas, se convirtieron a la fe muchos años después de la Passión" (251). El cambio en las leyes que definen el binomio escritura/verdad, auténtica obsesión de los poemas clericales, es total, hasta el punto de que tendremos ocasión de comprobar que la "ignorancia" de la que habla Valdés no lo es en absoluto para la mentalidad figurada del Medioevo.

Curiosísima es la observación que hacia 1575 encontramos en el *Examen de ingenios para las ciencias*, de Juan Huarte de San Juan, cuando trate de establecer las potencias que predominan en el estudio de la teología escolástica, por una parte, y en el aprendizaje del buen latín, por otra, siendo hegemónicos el entendimiento y la memoria respectivamente. De ahí que los grandes latinos fracasen en el estudio de la teología escolástica, lo cual según Huarte de San Juan se debe a que, como éstos "tienen hecho el oído al sabroso estilo de Cicerón, no se pueden acomodar a ella" (1989: 401). De manera que la falta de un entendimiento destacado –compensado, eso sí, por una memoria estimable– en los grandes latinos provoca su fracaso en el estudio de la teología escolástica, como la ausencia de una gran memoria en los escolásticos explica su supuesto mal latín, ya que, dice Huarte:

> el que no tiene tan cabal y subido entendimiento (que es la potencia a quien pertenece el distinguir, inferir, raciocinar, juzgar y elegir) no alcanza subido caudal de teología escolática. El que no se concluyere con esta razón lea a Santo Tomás, Escoto, Durando y Cayetano, que son la prima de esta facultad; y hallará grandes delicadezas en sus obras, dichas y escritas en muy llano y común latín. Y no fue otra la causa sino que estos graves autores tuvieron dende niños muy flaca memoria para aventajarse en la lengua latina; pero venidos a la dialéctica, metafísica y teología escolástica, alcanzaron todo lo que vemos por tener grande entendimiento (*Ibid*).

Y no deja de ser sintomática la somatización que hace Huarte respecto a la capacidad de escribir buen o mal latín; sintomática porque, aunque en un principio bastante alejada de nuestro tema, nos da una idea de cómo parte del armazón filosófico que sostiene el mundo medieval no es visto precisamente como un modelo de estilo en cuanto a la escritura. Valga al menos como curiosidad esta mención.

No una curiosidad sino un eslabón fundamental en esta historia de lo no dicho, sobre todo en un periodo comprendido entre finales del siglo XVI y buena parte del XVII, son las *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera, que en 1580 salen de las prensas de Alonso de la Barrera, en Sevilla. Por lo que se refiere a la poesía en lengua vernácula, Herrera sitúa a Petrarca en el centro del canon, asegurando que el italiano "es estimado por el primero i último de los nobles poetas, i sin duda, si no sobrepujó, igualó a los escritos de los más ilustres griegos i latinos" (2001: 271), menospreciando así de paso toda la tradición medieval. Para un poeta ocupado en trazar la historia de un mismo espíritu "rescatado" de la antigüedad y nuevamente floreciente

desde los sonetos de Petrarca hasta el Imperio que él mismo habita, no es relevante nuestra actual división epocal respecto a la poesía, y así la comparación puede darse sólo con respecto a Italia. Si hemos convenido que la "literatura" –y su institucionalización como historia– es un invento relativamente reciente, los siglos que nosotros llamamos medievales no pueden tener relevancia "literaria" alguna para Herrera. De hecho, es conocida su tesis acerca de por qué la poesía surge tardíamente en España:

> Pero los españoles, acupados en las armas con perpetua solicitud hasta acabar de restituir su reino a la religión cristiana, no pudiendo entre aquel tumulto i rigor de hierro acudir a la quietud i sossiego d'estos estudios, quedaron la mayor parte ajenos de su noticia i apena pueden difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad en que se hallaron por tan largo espacio de años (278).

Lógicamente a Herrera no le preocupa demasiado si existe un *mester de clerecía* o no en ese *tan largo espacio de años* que pueden *difícilmente ilustrar las tinieblas de la oscuridad*. La verdadera poesía comienza para él una vez "que an entrado en España las buenas letras con el Imperio i an sacudido los nuestros el yugo de la inorancia" (*Ibid*). Aunque esa única poesía que cuenta para Herrera, la de las "buenas letras", no es, no obstante, introducida en el castellano por Boscán, "como piensan algunos, que más antigua es en nuestra lengua, porque el Marqués de Santillana, gran capitan español i fortíssimo caballero, tentó primero con singular osadía i se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, i bolvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas" (*Ibid*). E incluso, la mención de Santillana, está justificada no más allá que por algunos sonetos "dinos de veneración por la grandeza del que los hizo i por la luz que tuvieron en la sombra i confusión de aquel tiempo" (*Ibid*). *Sombra y confusión*, por tanto, en *aquel tiempo* que abarca por extensión a lo que llamamos *mester de clerecía*, del que Herrera, con su desplazamiento del canon hacia Petrarca, no hace ninguna mención.

Durante el siglo XVII parece tener una continuidad ejemplar esta senda abierta por Herrera, en la que no encontraremos ninguna alusión a un supuesto *mester de clerecía* porque el estudio de las "buenas letras" no le da relevancia alguna a las letras castellanas del siglo XIII. La fe de erratas del *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián Orozco de Covarrubias, está datada el 19 de octubre de 1611. En la definición que éste ofrece de la palabra 'Letra' se lee que el hombre de buenas letras es aquel "que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de

humanidad" (1994: 712), mientras que por el contrario las "Letras gordas y letras góticas son las mazorrales y de hombres de poco ingenio" (*Ibid.*). Está claro que de alguna manera la tradición medieval, la de las "letras góticas", es despreciada y apartada por completo del canon de las "buenas letras".[18]

Más relevante para el caso que nos ocupa es el texto del diplomático y tratadista del XVII Diego de Saavedra Fajardo, titulado *República literaria*. Texto que según la crítica conoce dos redacciones, ambas recientemente editadas por Jorge García López. En la primera redacción de la obra, al parecer elaborada entre 1613 y 1620 y nunca dada a la imprenta en sus días, Diego de Saavedra sigue con bastante fidelidad, en su valoración de la historia de la poesía, el criterio de las *Anotaciones* herrerianas. Así, en el Templo alegórico en el que el protagonista se ve inmerso en su sueño dice que, junto a algunos poetas de la Antigüedad como Virgilio, Ovidio u Homero entre otros, vio "no muchos de los de nuestros tiempos, porque de los italianos solamente estaba Petrarca, que en el espíritu, pureza, dulzura y gracia era estimado por el primero de nuestra edad y igual a los de la antigua" (2006: 134). Poco más adelante, queriendo saber "qué poetas españoles había" (136), el sacerdote que lo guía le responderá que, entre éstos:

> los que en este Templo han merecido lugar son Juan de Mena, doctísimo varón y que fue casi el primero que quitó el miedo a las musas, para que entre el ruido de las armas levantasen la dulce armonía de sus instrumentos. Después de Juan de Mena, florecieron don Jorge Manrique, el Marqués de Santillana, Garci-Sánchez, Costana,

[18] Hay que decir que en la entrada perteneciente a la voz 'Gótico', Covarrubias define la letra gótica como "la que usaron los godos" (1994: 600), de la que "dicen que un obispo suyo, dicho Vulfiles, les dio ciertos caracteres que él inventó; y esta llamaron letra gótica y después toledana, y fue recibida en toda España hasta el tiempo del rey don Alonso el sexto, que ganó a Toledo, que dejándola se admitió la francesa" (*Ibid.*). Aunque no hay que identificar sin más 'Letra gótica' con Edad Media en la definición de Covarrubias, ni mucho menos con "lengua vulgar", es evidente que sí se está refiriendo a un periodo que nosotros encuadraríamos dentro de la Alta Edad Media castellana. También hay que hacer notar que, pese a la asociación ya vista entre 'Letra gótica' y "hombres de poco ingenio", la definición que Covarrubias da de los godos carece de cualquier tipo de carácter peyorativo, ya que recoge en su *Tesoro* la creencia –que también encontramos en el *Poema de Fernán González*– de que éstos descendían del linaje de Magog, aunque desde luego parecen suscitarle más interés por su valor de casta militar y de linaje que por el uso de las "buenas letras" por parte de los mismos: "hemos de decir que son estimados como héroes y hombres buenos [...]; y de las reliquias dellos que se recogieron en las montañas, volvió a retoñar la nobleza, que hasta hoy día dura, y en tanta estima que para encarecer la presunción de algún vano, le preguntamos si desciende de la casta de los godos" (593).

> Cartagena y otros, los cuales declararon sus pensamientos con facilidad, pero sin cultura, ornato ni elegancia, porque como fueron los primeros que se atrevieron a dar pasos por la poesía, se contentaron con haber hallado alguna senda y con explicar en coplas, como quiera que fuese, sus conceptos. Tal era entonces el miedo que se tenía a la villana ley de las consonantes, hallada en medio de la ignorancia cuando con la declinación del imperio se perdieron las buenas letras (136-137).

Son éstas palabras en las que se reconocerá enseguida la teoría de Herrera acerca de la dificultad de un florecimiento de las "buenas letras", similar al de Italia, en suelo peninsular debido a la urgencia del "ruido de las armas" durante siglos de dominio árabe. Es de notar también que, en los orígenes se sitúa a Mena como "casi el primero" que da "pasos por la poesía" en castellano, aunque nada dice de lo que justifica ese "casi", y por consiguiente nada de un *mester de clerecía*, aunque quede claro que de la tradición que nosotros consideramos medieval figuran algunos nombres "sin cultura, ornato ni elegancia". Junto a la necesidad de la práctica de las armas, el principal escollo para el surgimiento de una gran poesía en castellano, digna de emular a los autores de la Antigüedad, no es otro que "el miedo que se tenía a la villana ley de las consonantes", paralelo a la ignorancia y el declive de las "buenas letras" inherentes a la caída de Roma y de nuevo florecientes.

En términos muy similares, también en lo referente a la autoridad de Herrera, se expresa la segunda redacción de la *República literaria*, que sí habría de pasar por la imprenta en 1655. Significativamente, el cicerone que conduce al protagonista por el espacio alegórico de la soñada república ya no es otro que el propio poeta sevillano, "quien era tan versado en los poetas toscanos y españoles de nuestros siglos" (2006: 216), y de cuyos labios sale la breve historia de la poesía que encontramos en la obra. La tesis que Saavedra Fajardo hace exponer a –y toma de– Herrera es de nuevo conocida:

> Cayó el Imperio Romano, y cayeron (como es ordinario) envueltos en sus ruinas las ciencias y artes, hasta que dividida aquella grandeza y asentados los dominios de Italia en diferentes formas de gobierno, floreció la paz y volvieron a brotar a su lado las ciencias. Petrarca fue el primero que en aquellas confusas tinieblas de la ignorancia sacó de su mismo ingenio, como de rico pedernal, de fuego de centellas, con que dio

> luz a la poesía toscana. Su espíritu, su pureza, su erudición y gracia le igualó con los poetas antiguos más celebrados (217).[19]

Este juicio recurrente que pone en paralelo el declive de las "ciencias y artes" con el declive del Imperio Romano para dar paso a un periodo caracterizado por las "confusas tinieblas de la ignorancia" sobre las que se eleva Petrarca, lógicamente, no deja mucho espacio para la consideración de una serie de largos poemas castellanos escritos en cuaderna vía durante el siglo XIII, y así Saavedra hace hablar a su Herrera personaje nuevamente en términos muy similares a los de las *Anotaciones*, esto es, haciendo alusión, dentro de lo que nosotros hoy consideramos poesía medieval, solamente a una serie de poetas que van desde Mena hasta el cancionero:

> Lo mismo que ha sucedido a los italianos sucedió también a los ingenios de España. Oprimió sus cervices el yugo africano, de cuyas provincias pasaron a ella sierpes bárbaras que pusieron miedo a sus musas, las cuales trataron más de retirarse a las montañas que de templar sus instrumentos, hasta que Juan de Mena, docto varón, les quitó el miedo y las redujo a que entre el ruido de las armas levantasen la dulce armonía de sus voces. En él hallarás mucho que admirar y que aprender, pero no primores que imitar. Tal era entonces el horror a la villana ley de las consonantes, hallada en medio de la ignorancia, que se contentaban con esplicar en copla sus conceptos como quiera que fuese.
>
> Florecieron después el Marqués de Santillana, Garcisánchez, Costana, Cartagena, y otros, que poco a poco fueron limando sus obras (217-218).

[19] En esta corriente que venimos mencionando, y que consiste en convertir a Petrarca en modélico heredero de la Antigüedad y en centro irradiador, por tanto, de la poesía en lenguas vernáculas, es llamativa la diferencia de percepción que encontramos en Saavedra Fajardo a propósito de Dante con respecto a nuestro canon actual (que considera al florentino, como es sabido, como el centro del canon medieval y, por extensión, como una de las cúspides poéticas de todos los tiempos). Más que llamativa, es una observación cargada de significación para nuestra tesis, ya que Saavedra dirá de Dante que "queriendo mostrarse poeta no fue científico, y queriendo mostrarse científico, no fue poeta, porque se levanta sobre la inteligencia común sin alcanzar el fin de enseñar deleitando, que es propio de la poesía, ni el de imitar, que es su forma" (2006: 217). Nos ocuparemos más adelante de las relaciones entre la posesión de la escritura y la posesión del saber en el *mester de clerecía*, pero digamos de momento que glosar, interpretar y escribir, son cosas mucho más cercanas entre sí para Dante y su tiempo de lo que lo eran en el momento en que Saavedra Fajardo escribió su *República literaria*, siendo mucho más relevante para el autor de la *Divina Commedia* el "descubrimiento", la glosa, de una verdad naturalmente "revelada" en los poetas de la Antigüedad (caso del propio Virgilio) que su imitación formal. Hablamos, por tanto, de dos juegos de relaciones entre poesía y saber completamente distintos.

Luego vemos que ese proceso caída/resurgir propio de la Poesía en abstracto se repite también en las letras patrias, y se explica nuevamente a través de la tesis de las *Anotaciones* herrerianas, en las que el retraso de la poesía en castellano con respecto a la toscana es explicado por la urgencia del uso de las armas ante el "yugo africano" provocado por la invasión árabe y que, para Saavedra, trajo consigo la presencia de "sierpes bárbaras que pusieron miedo a las musas". Como sucediera en la primera redacción de la *República literaria*, también el "horror a la villana ley de las consonantes" supone un escollo "en medio de la ignorancia" hasta que, dice Saavedra, ya "en tiempos más cultos escribió Garcilaso" (218). Esto significa, insistimos, que antes de Garcilaso no habrá "primores que imitar", ni mucho menos arcaicas escuelas de poemas narrativos alegóricos dignas de tener en cuenta.[20]

Por su parte, el cisterciense Francisco de Bivar dedica, dentro del titulillo "Vetustissimi Hispani metri exemplum" contenido en su *Marci Maximi Episcopi Caesaraugustani*, de 1651, unos párrafos al *Libro de Alexandre*. Avisa Bivar "qui apud me est M.S. in membranis veterrimus ex tabulario monasterii Buxetensis petitum, tantæ antiquitatis, ut ante 500. annos exaretum" (1651: 335-337). Aparte de inferir de las palabras del cisterciense la existencia de un Manuscrito de Bujedo hoy perdido, hemos de advertir que, según las mismas, éste sobrepasaría los quinientos años de antigüedad,

[20] De hecho, en un lugar de la *República literaria* dedica Saavedra Fajardo unas líneas a Alfonso X, "aquel que entre los reyes de España mereció nombre de sabio" (2006: 244), de cuya imagen observando el cielo con un astrolabio para ver "la latitud de la corona de estrellas de Ariadne, sin advertir que al mismo tiempo le quitaban la suya de la cabeza" (*Ibid.*) extrae Saavedra –al fin y al cabo un diplomático– la siguiente advertencia para gobernantes: "No admite el arte de reinar las atenciones y divertimentos de las ciencias, cuya dulzura distrae los ánimos de las ocupaciones públicas y los retira a la soledad y al ocio de la contemplación y a las porfías de las disputas, con que se ofusca la luz natural, que por sí misma suele dictar luego lo que se debe abrazar o huir. No es la vida de los príncipes tan libre de cuidados que pueda entregarse ociosamente a las ciencias. En el mismo ejercicio del gobierno no las ha de aprender" (*Ibid.*). En realidad Saavedra juzga la labor de Alfonso X desde los parámetros de su propio mundo, sin advertir que en el siglo XIII, como venimos reiterando, saber no es otra cosa que leer, descifrar la propia escritura de Dios sobre el Mundo, único espacio existente. Saavedra, en cambio, habla ya en el siglo XVII, sin advertir la diferencia, de dos espacios: el de lo privado, que a los príncipes los retira "a la soledad y al ocio de la contemplación", y el de las "ocupaciones públicas", dentro de las cuales ha de situarse "el mismo ejercicio del gobierno". La importancia de la aparición de la dialéctica privado / público, inexistente en la Edad Media, para la formación de nuestra actual idea de "literatura" es un hecho en el que hace especial hincapié el profesor Juan Carlos Rodríguez (1990).

por lo que, en estricta cronología y de acuerdo con el momento en el que Bivar formula su observación, al texto del *Alexandre*, según sus designios, habría que situarlo en el siglo XII, antes de 1151.[21] Y no se queda ahí Francisco de Bivar, sino que al comparar el manuscrito en cuestión con otro de la *Vida de San Millán de la Cogolla* de Gonzalo de Berceo que se encuentra en el mismo lugar, añadirá: "Sed in is ipse autor sit historiæ Alexandri, divinare non audeo" (337). De manera que podemos concluir que, a la mitad del siglo XVII, Bivar sitúa el *Libro de Alexandre* en el siglo XII al tiempo que sugiere una posible autoría de Gonzalo de Berceo que no se atreve a confirmar. Son cuestiones que habrían de ser enmendadas andando los siglos, pero que el cisterciense no relaciona entre sí tomando como referencia la existencia de una escuela poética *de clerecía*.

A este testimonio le sucede el de José Pellicer de Ossau i Tovar en su *Informe del origen, antigüedad, calidad y sucession de la Excelentísima casa de Sarmiento de Villamayor*, de 1663, donde en el capítulo titulado "Santos Patronos de estas casas" leemos que la Esportilla y el bordón constituían la antigua insignia de los peregrinos en España "como parece por el Libro que escrivió el Señor Rey Don Alonso el Sabio de la Vida, i Hechos de Alexandro el Grande" (1663: h. 35^{r}).[22] Si bien es cierto que aquí la atribución se desplaza hacia Alfonso X, algo que hoy sabemos que es rotundamente falso, no lo es menos que Pellicer tampoco menciona ningún "mester de clerecía".

De 1696 data la –póstuma– *Bibliotheca Hispana Vetus*, de Nicolás Antonio, cuyo Tomo Segundo está dedicado a los *scriptores omnes qui ab anno M. utque ad MD. floruerunt*, y en el que encontramos varias referencias interesantes. Por ejemplo, en el Capítulo I del Libro VII, dedicado a los escritores comprendidos entre los siglos XI y XII, dedica el duodécimo párrafo a la mención de un tal

> GUNDISALVUS DE BERSEO. Benedictinus monachus in eodem S. Æmiliani monasterio scripsit carmine illius aevi usitato, quod tredecim pedibus constat, vulgarique nomine

[21] Claro que Bivar deja claro que los hechos que narran las estrofas por él citadas (la amenaza de Darío, la conquista de Egipto y la llegada al Templo de Júpiter junto con la conquista de Libia) serían mucho más antiguos: "*quo Alexandri Magni res in eo describuntut, maiorem vetustatem praesesent, utpote cuius apud Hispanus nec tenuis memoria perseveret*" (Bivar 1651: 336).

[22] Los versos que aduce Pellicer son los siguientes: "Subyugada Egipto con toda su Grandia, / Con Otras Muchas Tierras, que contar non podria, / El Rey Alexandre, Señor de Grand Valia, / Entrol en Voluntad de ir en Romeria; / Puso su Esportiella, ê Prisô el Bordon, / Pensô de ir a Libia, a la Sied de Amon" (Pellicer 1663: h. 35^{v}).

> audit endecha doblada, Sanctorum quorundam Vitas, aliáque. Inter has eminet S. Vicentii levitae [...]. Sunt et Vite sancti Æmiliani, et S. Dominici de Silos, necnon et carmen aliud de proelio Septimancensi (De la batalla de Simancas) [...]: exempla item, feu monita ad promovendam pietatem. [...] Floruisse autem Gundisalvum sub Alphonso VI. Rege circa an. MLXXX ex relatione ad nos ab eodem monasterio tranmissa notum facimius (1696: 3).

Habrá podido comprobarse que la mayoría de los datos que el párrafo citado nos transmite hoy en día son identificados como erróneos. Para empezar porque la propia situación en la que emplaza a Berceo dentro de la *Biblioteca*, esto es, entre los autores comprendidos en el periodo que va del siglo XI al XII, no es correcta, pues nadie pondría en duda ya que Berceo pertenece a la decimotercera centuria. Además se habrá comprobado que Berceo no era monje sino clérigo;[23] de la misma manera que no habrá dejado de notarse que el metro empleado por Berceo no se corresponde en absoluto con la "endecha doblada" de la que habla el gran erudito, y que esa tal *Vida de San Vicente Diácono*, si existió, no se cuenta dentro del *corpus* berceano que conocemos actualmente. Más aún, pues aunque sí menciona la *Vida de Santo Domingo* y la de *San Millán*, y esos ejemplos o consejos para fomentar la piedad –etiqueta francamente amplia- pudieran ser fácilmente identificados con los *Milagros de Nuestra Señora*, no tenemos constancia alguna de que Berceo escribiese ningún poema acerca de la Batalla de Simancas que mantuvo el rey de León, Ramiro II, contra los sarracenos en el año 939. Por otra parte, la sola suposición de que la obra del poeta benedictino floreció en torno al año 1080, en el reinado de Alfonso VI, es en nuestros tiempos del todo inconcebible.

Aparte de las de Berceo, hay otras obras hoy estudiadas como integrantes del "mester de clerecía" a las que Nicolás Antonio hace referencia en su *Bibliotheca*. En el Capítulo V del Libro VIII (dedicado este último a los escritores del siglo XIII), concretamente en el párrafo 194, aparece mencionado un *Libro de la vida y hechos de Alexandro Magno* que es definido como "Metricum id quoque opus diversorum rithmi

[23] Ambos errores los pondrá de manifiesto algo menos de un siglo más tarde Francisco Pérez Bayer en la traducción al español que en 1788 realiza de la *Bibliotheca* bajo el título de *Biblioteca hispana antigua* donde, al traducir el párrafo antes mencionado, añade en una nota: "Gonzalo floreció en el decurso del s. XIII y por consiguiente no pertenece a éste, pasó su vida no como monje sino como clérigo que llaman secular" (Pérez Bayer 1997: 5).

ac mensuræ" (1696: 54). De él cita un pasaje que trata de la expedición militar de Alejandro Magno a Libia y al Templo de Ammón, que dice transcribir, precisamente, de Pellicer, y que no deja lugar a dudas de que se trata de nuestro *Libro de Alexandre*. Un poco antes, en el párrafo 188, había anunciado el erudito su intención de tratar de las obras de Alfonso X dividiéndolas en dos partes: si el bloque segundo iba a estar dedicado a las obras compuestas por encargo del rey, el primero, se encargaría de "ipsum ac propria industria elucubravit" (54), quedando el *Alexandre* en cuestión precisamente en esta parte, la de las obras escritas directamente por el rey, con lo que podemos hablar ya abiertamente de una atribución, por parte de Nicolás Antonio, del *Libro de Alexandre* a Alfonso X.[24] Al margen de los errores vemos pues, en cualquier caso, que lo que hoy juzgamos como un todo unitario agrupado bajo la etiqueta de "mester de clerecía", es algo inexistente para Nicolás Antonio, quien sitúa tanto a Berceo como al *Libro de Alexandre* en compartimentos inconexos de su obra. Hay que tener en cuenta que la *Biblioteca*, por otra parte, no es uno de los manuales de historia de la literatura a la manera en la que éstos habrían de concebirse en el siglo XIX, y desde cuya arquitectura positivista sí podría concebirse la idea de un *mester de clerecía*, sino una suerte de *Summa* en la que cualquier producción hispánica escrita es consignada dentro del inmenso archivo del saber.

Pero no será hasta bien entrado el siglo XVIII, cuando la institución "literatura" empiece a instaurarse, cuando podamos apreciar los primeros intentos de reunir, de forma más o menos sistemática, una tradición "literaria" y poética española. De ahí que, si bien todavía hablar de una "historia de la literatura" en sentido estricto resulte una cuestión más que peliaguda, sí que podamos considerar el advenimiento de una pequeña gran revolución en lo concerniente a nuestro tema, un primer intento de trazar una tradición histórica poética. Como prueba de esto encontramos, en 1754, la aparición en la Oficina de Francisco Martínez de Aguilar, en Málaga, de la obra *Orígenes de la poesía castellana*, de Luis José Velázquez. En su inventario figura, por supuesto, Gonzalo de Berceo, "El Poeta Castellano mas antiguo, de que tenemos noticia" (1754:

[24] Claro está que Pérez Bayer volvería a corregir esa atribución, ya amparándose en la otra que, a continuación, veremos que Tomás Antonio Sánchez hacía a Juan Lorenzo Segura de Astorga: "Este poema de Alejandro Magno que se atribuye al rey Alfonso tradicionalmente [...], posteriormente fue publicado por Sánchez en el tomo 3, de su Poesías españolas anteriores al siglo XV, quien juzga con cierta razón que el autor del poema es un tal Juan Lorenzo Segura, de Astorga" (Pérez Bayer 1997: 80).

34), y del que, entre otras obras, dice que: "Escriviò en versos Castellanos de doce, trece, y catorce silabas las Vidas de algunos Santos, como la de S. Vicente Levita, la de S. Millan, y la de Santo Domingo de Silos, con otros versos à la batalla de Simancas, que ganò â los Moros el Rey D. Ramiro II. de Leon" (35). Desde luego la alusión a los versos de doce y trece sílabas en lugar del típico de catorce que encontramos en la cuaderna vía es atribuible a la ausencia de una crítica textual rigurosa; no así la atribución de un poema dedicado a la batalla de Simancas, error que como se ha podido ver más arriba ya se remonta a la obra de Nicolás Antonio. Dice también Velázquez que un "*Libro de la vida, y hechos de Alexandro Magno* està escrito en la misma especie de versos, y Coplas que los Poemas de Berceo" (*Ibid.*), siendo esta similitud métrica del *Libro de Alexandre* con la obra de Berceo la única relación que el erudito establece entre dos poemas que hoy día forman parte del *corpus* del "mester". No falta tampoco la mención de las poesías del Arcipreste de Hita (36) ni la del *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala (44-45), ninguna de las cuales asegura el autor conocer sino por alusiones, dejando constancia de que las copias manuscritas no han pasado en ningún momento por sus manos.

En cuanto al juicio valorativo que todos estos títulos le merecen a Luis José Velázquez podemos decir que se encuentra en la línea de salida del marchamo de la rudeza, la puerilidad, y la imperfección, que la erudición dieciochesca habría de imponerle a los poemas del hoy llamado *mester de clerecía*. Al respecto se muestra más que explícito Velázquez: "Esta edad puede reputarse como la niñez de la Poesia Castellana. Los Poetas de este tiempo, que carecian de invencion, y de numen, apenas acertaban à ser buenos Rimadores. Por algunos fragmentos de los Poetas de aquella edad se puede reconocer, quan rudos fueron los principios de nuestra Poesia" (1754: 45). Mitos, los de la rudeza y la ignorancia de las letras clásicas manifiestas en una supuesta falta de proporción, que probablemente Velázquez consideraba cánones inmutables más por legitimar una poética ilustrada que necesita de unos orígenes "ingenuos" de los que emanciparse, que por otra cosa. Así pondrá como ejemplo a Berceo:

> La Poesia Castellana naciò en siglos mui rudos, y cuyas orejas no buscaban tan varias, y delicadas proporciones; ni nuestros primeros Poetas eran tan doctos, que supiessen imitar en sus versos el artificio de los Griegos, y Latinos, que apenas conocian. El Monge de Bercèo dà un testimonio de esto, quando en el principio de la vida de Santo

> Domingo de Silos assegura, que se determinò à componer su Poema en verso Castellano, porque ignoraba del todo el artificio de la Poesia Latina (78).

Esa lectura sumamente literal del "non so tan letrado" de Berceo bien claro nos deja que a menudo es el mundo del lector el que se proyecta sobre la objetividad del texto. Para el caso de Luis José Velázquez habría de proyectarse todavía en el año de 1797, en el que aparece una segunda edición de la obra que, fuera de las modificaciones que el editor dice introducir para adaptar la tipografía y la ortografía a las nuevas normas, no incluía alteración alguna del contenido.

Las póstumas *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles*, del benedictino Fray Martín Sarmiento, cuyo primer tomo es dado a luz por la Imprenta de Joachin Ibarra en 1775, en Madrid, se inscriben en una línea muy similar a la del estudio de Luis José Velánzquez. La primera observación que vamos a sacar a colación ya es de las que ha preocupado desde siempre a la crítica del "mester de clerecía": la del alejandrino y su origen. Acerca del mismo nos dirá Sarmiento en el párrafo 431 que este "género de versos no es tan connatural á los Españoles, como antiguo; y así ya hace mas de trescientos años que no se usa" (1775: 185). Suscribe Sarmiento la teoría acerca del origen francés del mismo puntualizando que se llama así, precisamente, o porque sirvió para romancear la vida de Alejandro Magno o porque el autor de tal romance fuese precisamente Alejandro de París junto a Lamberto Cors. En cualquier caso, lo más relevante para nosotros está expresado en el párrafo 432 de la siguiente manera:

> Yo llamára *Castellanos* á estos versos por lo mismo; pues las Poesías antiquísimas que nos han quedado, estan en este metro; y en él tenemos tambien el Poema de Alexandro; y sobre todo, se debian llamar versos de *Berceo* ; porque el antiquísimo Poeta Castellano Gonzalo de Berceo, ó de Verceo, Monge Benedictino en el Monasterio de San Millan, compuso muchas Poesías en este metro, que aún se conservan (186).

Los versos que Sarmiento propone llamar "castellanos" o "de Berceo" no son otros que el grupo que comprende al alejandrino de catorce sílabas. Nótese que estamos ante un intento de sistematizar una tradición "castellana" de versificación, al tiempo que en la reiteración de la vieja creencia en Berceo como poeta inaugural de esta concreta forma métrica. Más que referencias puntuales e inconexas a determinadas obras, lo que Sarmiento propugna es la prolongación temporal de este alejandrino "castellano" como

unidad autónoma, en bloque, de cuya antigüedad y extensión nos dirá en el párrafo 442 que "es mas facil saber quándo se acabaron, que quándo comenzaron. Se podrá decir que desde el año 1400, hasta ahora, ya no se usan" (190-191). Así ya hay un criterio formal que lleva a Sarmiento a agrupar, dentro de un mismo bloque y a raíz de la lectura del *Proemio e carta* de Santillana, además de a los poemas de Berceo, al *Libro de Alexandre*, no fallando incluso en su suposición de que "por juntar el dicho Marqués á este Poema [se refiere al *Alexandre*] el otro, *Votos de Pabón*, y las Poesías del Arcipreste de Hita, y de Pedro Lopez de Ayala el viejo, es creible que estas tres obras, que no he visto, hayan sido del mismo metro" (191).

Cuestión aparte de este tema del alejandrino será lo que Sarmiento nos aporte en el conocimiento particular del *Libro de Alexandre* y de la obra de Berceo. En el párrafo 558 rebate la atribución del *Alexandre* al Rey Sabio, que hiciese Nicolás Antonio, de la siguiente manera: "Es error grande hacer á Berceo tan antiguo, pues vivia, como veremos adelante, por los años de 1220, y no es tan inverosímil que Berceo haya sido Autor del Poema de Alexandro; pues el estilo, el metro, y la naturalidad de este Poema, es muy semejante al de los versos de Berceo" (1775: 247); hipótesis que, añade a continuación, "no propongo como cierta, sino como nada inverisimil" (247). Precisamente de Berceo, con el cual comparte Sarmiento su condición de benedictino, se ocupa entre los párrafos 571 y 600, dejando caer en este último la siguiente afirmación: "Y siendo evidente que Berceo es anterior á Mena mas de doscientos años; que si sus Poesías se redujesen á octavas, subirian á mas de mil y quinientas; y que su estilo es mas antiquado, mas puro, y mas sencillo, prescindiendo de lo mas sagrado de sus asuntos, con razon se debe ya adaptar al Poeta Berceo el epitheto de ser el *Ennio Español*" (268).

¿Qué podemos concluir de todo esto? En primer lugar parece evidente que Fray Martín Sarmiento barrunta ya la idea de intentar definir una tradición histórica y "poética" española, y que para ello parte del mito de la "sencillez" y de la "naturalidad" congénitas que se les suponen a los orígenes.[25] Desde esa perspectiva, como no podía ser de otra manera, el benedictino Berceo es situado en el centro en dos sentidos: por un

[25] De hecho, por poco riguroso que pueda parecernos hoy, estas "sencillez" y "naturalidad" son tan relevantes en la poética –al fin y al cabo de corte clasicista- del siglo XVIII, que no en otros criterios se basa Sarmiento para argumentar su suposición de que el *Alexandre* pudo ser compuesto por Berceo.

lado como paradigma de un grupo de composiciones que se articulan desde el alejandrino "castellano" (que, recordemos, él también propone llamar "de Berceo"); y por otro como centro incluso de toda una tradición poética mucho más amplia, la española de la Edad Media, en la que a Berceo le cabe el honor de ser considerado todo un clásico, ni más ni menos que el *Ennio Español*. Huelga decir, no obstante, que aunque el Padre Sarmiento establezca la conexión de varios poemas a través del vínculo de la recurrencia común al alejandrino castellano de todos ellos, no se plantea en ningún momento –no puede desde su planteamientos teóricos tan radicalmente históricos como los de cualquiera- la existencia de ningún "mester de clerecía".

Además al siglo XVIII le cabe el mérito de ver cómo van a ser editados por primera vez, rescatándolos de siglos de desconsideración, algunos de los poemas con los que hoy hemos conformado el *corpus* del *mester de clerecía*. Labor editorial ésta que viene de la mano de Tomás Antonio Sánchez, librero del Rey, quien en 1779 da comienzo a su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* con la publicación de un primer tomo en el que encontramos, además de la edición del por él llamado *Poema del Cid*, el *Proemio e carta* de Santillana con el que comenzábamos esta historia de lo no dicho. En ese primer tomo de 1779, Sánchez, anuncia el siguiente plan general de la *Colección*:

> Los poemas que se publicarán por ahora, y el orden que se guardará segun su antigüedad verdadera, ò verosimil, será como se sigue: El poema del Cid Campeador: las poesias de Don Gonzalo de Berceo: la vida de San Ildefonso escrita por el Beneficiado de Ubeda: las poesias de Juan Ruiz Arcipreste de Hita: las del Judio Don Santo: las de Pero Lopez de Ayala: la Historia del Conde Fernan Gonzalez: y unos versos de un tal Pero Gomez. Tambien entrarán en esta colección , si se descubrieren a tiempo oportuno , el Poema de Alexandro , los Votos del Pavon , y las poesías de Don Juan Manuel autor del Conde Lucanor (1779: 5b).

La labor editorial desarrollada a lo largo de algo más de una década no se vería plenamente confirmada tal como Tomás Antonio Sánchez pretendía en 1779; sin embargo ya la nómina tiene en cuenta, además de a Berceo, a algunos de los poemas *de clerecía* –aunque discutiblemente así considerados para una parte de la crítica– del siglo XIV, como son la *Vida de San Ildefonso*, el poema del Arcipreste de Hita y el de Sem Tob, así como la denominada por Sánchez *Historia del Conde Fernán González* y esa

pieza clave en la discusión en torno al *mester* que es el *Poema de Alexandro* o *Libro de Alexandre* para nosotros, sin olvidar los nunca hallados *Votos del Pav*ón.[26]

El segundo tomo de la colección verá la luz un año más tarde, en 1780, conteniendo las *Poesías de Don Gonzalo de Berceo,* y en él ya hay algún comentario a una de las estrofas que tradicionalmente han venido siendo mencionadas para garantizar la adscripción de la cuaderna vía a un supuesto *mester de clerecía*, como es la segunda de la *Vida de Santo Domingo de Silos*. De ésta escribe Sánchez:

> El estilo que generalmente usa nuestro poeta en sus composiciones, es el familiar, como el mas acomodado à la capacidad del pueblo en cuyo beneficio trabajaba. Asi lo dió à entender quando dixo al principio de la vida de Santo Domingo de Silos:
>
> *Quiero fer una prosa en roman paladino,*
> *En qual suele el pueblo fablar a su vecino.*
>
> Y aun quando el autor tuviese sobrado talento y la erudicion necesaria como acaso la tenia, para escribir en un estilo qual conviene al poema epico, se abstendria del idioma poetico y de la elevacion conveniente, por no defraudar à las gentes de la claridad , y utilidad de sus composiciones. Escribió pues Don Gonzalo en un estilo natural, sencillo, claro y elegante (1780: IX).

De estas palabra podremos concluir que la lectura de los versos citados de Gonzalo de Berceo que lleva a cabo el erudito dieciochesco se realiza mediante un criterio –considerado a la luz de un prisma bastante racionalista– de adecuación entre el estilo y el género, del talento que tal vez deba traducirse en *buen gusto*, así como que irrumpe uno de los mitos berceanos por excelencia: el de la naturalidad de un poeta que, por escribir en *román paladino*, supuestamente da muestras de una sencillez poética que lo acerca a lo popular, al sentir colectivo; y ahí, en ese mito, reconoceremos de paso, sin demasiado esfuerzo, la raíz de las posteriores discusiones que habríamos de conocer andando los siglos en torno a la "utilidad" de la poesía de Berceo o al "interés"/"desinterés" de la misma. Lo que nunca podremos concluir de las palabras de

[26] De este último título, y debido a que Sánchez infiere la existencia de tales obras a raíz del testimonio que Santillana nos ofrece en su *Proemio e carta*, nos dirá Sánchez lo siguiente: "no sabemos qué Obra es, qué contiene, quién es su Autor ni el tiempo en que se escribió, que es quanto hay que ignorar en esta materia. Solo sabemos por la Carta de Marqués, que es un Poema Castellano de versos largos, ò Alexandrinos, à lo que parece por el contexto de dicha carta." (1779: 99-100).

Sánchez que arriba reproducimos es adscripción alguna, a raíz de los versos que cita, de la *Vida de Santo Domingo de Silos* o la obra de Berceo a una escuela poética o literaria.

Cosa bastante difícil, por otra parte, puesto que la idea de una escuela poética medieval *de clerecía* ha surgido de la exégesis de la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre*, y éste no es editado por Sánchez hasta dos años más tarde que los poemas de Berceo. En efecto, al fin en 1782 la *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV* se ilustra con un tercer tomo en el que encontramos un *Poema de Alexandro Magno* que Tomás Antonio atribuye a Juan Lorenzo Segura de Astorga. En el vigésimo primer párrafo del Prólogo a este tercer volumen encontramos el comentario de Sánchez a la famosa estrofa:

> En la segunda copla de su poema empezó ya el autor à declarar su estado clerical. Dice alli que su obra no es obra de *juglaría*, esto es, de hombre à cuyo estado, por ser clérigo, no correspondia escribir cosa que no fuese honesta, séria y de buena enseñanza, como lo es por los muchos y buenos documentos, y pasages de mistica que se encuentran en ella. Y aunque la voz *clerigo* significaba antiguamente, no solo lo mismo que ahora, sino tambíen *letrado, sabio, hombre de ropa larga*, como advirtió Fauchet, que se debia interpretar la voz *clero*, y en cuyo sentido Apeles es llamado *clerigo* en la copla 1638; sin embargo, quando el poeta se intitula *clerigo*, debemos entender por esta voz lo mismo que al presente, que es eclesiastico secular (1782: XVI-XVIII).

Parece claro que, a la luz de estas palabras, podemos concluir que Sánchez considera la archicitada dicotomía juglaría/clerecía del *Libro de Alexandre* como una distinción de actitudes morales, y no de categorías literarias. Si bien es cierto que adelanta uno de los pilares recurrentes de la discusión posterior en torno al *mester*, como es el caso de la doble acepción de la palabra *clérigo* en el castellano de los siglos medievales, no lo es menos que en la lectura del primer editor del poema no se aprecia formulación de escuela alguna a propósito de los versos del *Alexandre*.

Debido a que, como ya hemos dicho, los planes editoriales de Tomás Antonio Sánchez no habrían de ajustarse finalmente al plan anunciado en el primer volumen de su *Colección*, ésta vería su fin en 1790 con la edición del cuarto y último volumen, dedicado a las *Poesías del Arcipreste de Hita*. Una observación, quizá relevante para nuestro tema, la encontramos en el párrafo décimo tercero del Prólogo a este cuarto

tomo, en el que se ocupa nuestro erudito, aunque brevemente, del problema de las formas métricas anteriores al Arcipreste:

> De aquí no solo se puede juzgar que antes del Arcipresse se conocia poquisima variedad de metros, sino que las poesias anteriores mas eran historias en verso que poemas verdaderos. Y como una larga poesia, por ejemplo, la de Alexandro, no variaba de metro, suele ahora su lectura hacerse fastidiosa à los que fácilmense se fastidian de todo lo que no está sazonado con la variedad. Pero esto lexos de ser una falta reprehensible, debe tenerse por un acierto laudable. Porque un poema de su naturaleza epico, por largo que sea, nunca debe variar de metro, como vemos que no le variaron Homero, ni Virgilio, ni Lucano, ni otros que usaron en sus composiciones epicas del verso heroyco, al qual el mas semejante de los nuestros es el llamado Alexandrino (1790: IX).

Nuevamente estamos ante un caso en el que el intérprete lee una obra medieval desde sus propios y contemporáneos criterios. El hecho de que, para Sánchez, los poemas que hoy llamamos *de clerecía más eran historias en verso que poemas verdaderos* explica que la invariabilidad de metro que en ellos encontramos sea un *acierto laudable* por acercarse a los cánones de la retórica clásica (*un poema de su naturaleza épico, por largo que sea, nunca debe variar de metro, como vemos que no le variaron Homero, ni Virgilio, ni Lucano, ni otros que usaron en sus composiciones épicas del verso heroico al cual el más semejante de los nuestros es el llamado alejandrino*), tan en boga entre los tratadistas del XVIII. Precisamente porque en tiempo de Sánchez el modelo retórico de la Antigüedad hace las veces de gran legitimador, la invariabilidad de la cuaderna vía es vista como espejo a seguir y modelo de ajuste a esos cánones, sin que la discusión posterior en torno al origen latino o francés de la copla cuaderna parezca importar demasiado en este momento (como sí pasará al primer plano de la discusión filológica a partir del XIX). Nuevamente estamos ante una prueba más de que lo que hoy nosotros aceptamos como natural, existente desde siempre, se ha construido en realidad sobre unos supuestos no dichos.

En el relativamente largo periodo de ocho años que va desde la publicación del tercer tomo de la *Colección* de Sánchez hasta el cuarto y último había aparecido en la Imprenta Real de Madrid, en 1786, el tomo segundo de la *Biblioteca española*, de José Rodríguez de Castro, el cual se explicita que *contiene noticia de los escritores gentiles españoles y la de los christianos hasta fines del siglo XIII de la Iglesia*. Síntoma de los

presupuestos teóricos del XVIII que maneja Rodríguez de Castro, es el hecho de que nos diga en el Prólogo, acerca de la *Bibliotheca* que ya compilase Nicolás Antonio en el XVII, y que hemos visto anteriormente, "que justamente merece el título de *Historia literaria de España*" (1786: b). Esta observación no debe llevarnos a engaño, pues si desde el principio venimos diciendo que la creencia teórica en un *mester de clerecía* sólo pudo surgir desde la historiografía literaria decimonónica, es precisamente porque el concepto de "historia literaria" del que parte Rodríguez de Castro no se basa en el registro fenomenológico de unos hechos en una sucesión temporal. Muy al contrario, el criterio desde el cual está escrita su *Biblioteca española* es racionalista, enciclopédico y, por tanto, sólo concebible para una ordenación de autores en orden alfabético. De ahí que en la más que amplia categoría de Anónimo englobe a una serie de poemas que, a fines del siglo XII o principios del XIII, fuesen escritos en verso, y entre los que se encuentran una *Vida del Rey Apolonio*, junto a otra de Santa María Egipciaca, la *Adoración de los Santos Reyes*, y algunos pasos de la *Vida y pasión de Cristo Señor Nuestro*, piezas todas que pone en relación con este autor Anónimo, pero no con Berceo ni con el *Alexandre*, y que para Rodríguez de Castro "no tienen otro artificio, ni otro mérito que el guardar los versos sus respectivos consonantes, en los terminos que se ve en los principios y fines de ellas, que son en esta forma" (1786: 504), citando como ejemplo de *esta forma*, justamente las primeras estrofas del *Libro de Apolonio* tal y como las encontramos en el códice del Escorial. No hay mucho más. Para otras obras simplemente nos remite a la *Colección* de Sanchez, cuya autoridad y notas "nos dispensan de detenernos en tratar de BERCEO , del Beneficiado de *Ubeda* , que escribió la vida de SAN ILDEFONSO , y de los otros Trobadores Españoles que precedieron al Rey D. ALONSO EL SABIO" (*Ibid.*). Como es lógico, desde este criterio enciclopedista que hace corresponder el orden del mundo con el orden alfabético no surgiría jamás –ni podría- la idea de un *mester de clerecía*.

También en ese espacio de ocho años comprendido entre el tercer y cuarto tomo de la *Colección* de Sánchez había aparecido, en 1788, una traducción al español de la *Biblioteca Hispana Vetus*, de Nicolás Antonio, que bajo el título *Biblioteca hispana antigua*, fue llevada a cabo por Francisco Pérez Bayer. No nos detendremos en esta obra, puesto que las notas en forma de corrección referentes a nuestro tema que Pérez Bayer pone a la obra de Nicolás Antonio ya han sido señaladas antes, pero sí que hemos de advertir acerca de la tendencia a considerar todavía, a estas alturas del siglo XVIII,

tratados desde los cuales, como venimos insistiendo, la idea de un "mester de clerecía" no pudo surgir, y de cómo cierta tratadística propia de lo que hoy llamamos Barroco sigue encontrando su continuidad en la España del XVIII. Por otra parte, el mero hecho de que se tradujese del latín la *Bibliotheca* no debe distraernos del hecho de que toda institución que pretende ser fundada, como es el caso de la "literatura española" en el XVIII, requiere de legitimaciones teóricas, antecedentes, raíces... y en este sentido la impresionante obra de Nicolás Antonio era un referente demasiado perfecto como para no ser integrado.

En el siglo XIX, cuando la institucionalización de la "literatura" ya es completa, veremos aparecer las primeras historias de la literatura española, cuyos nacientes títulos se deben a la labor de hispanistas extranjeros. De 1829 data la traducción que José Gómez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo hacen de la *Historia de la literatura española*, de Friedrich Bouterwek, publicada originariamente en alemán como parte de una *Historia general de la literatura moderna*, y aparecida en Göttingen en 1804, es decir, apenas unas décadas después de que Sánchez publicase el cuarto tomo de su *Colección*. En este primer intento de sistematización de la literatura española no hallaremos mencionado ningún *mester de clerecía*, y las alusiones a los poemas en cuaderna vía que en él encontramos ignoran al *Libro de Apolonio* y al *Poema de Fernán González*, limitándose al *Libro de Alexandre* y a la poesía de Gonzalo de Berceo, ninguno de los cuales le merece a Bouterwek un juicio demasiado favorable.

Tanto es así que al primero lo compara con el *Cantar de Mio Cid* para acabar concluyendo que: "Menos poesía se halla aún en la Crónica fabulosa llamada *Poema de Alejandro Magno*, cuyo autor y fecha aún no han podido averiguar los literatos" (Bouterwek 1829: 2-3). De hecho, los numerosos problemas que aún a día de hoy sigue planteando el *Alexandre* a los investigadores no parecen inquietarle demasiado a Bouterwek, quien opina que "es indiferente para la historia de la Poesía española que esta producción pertenezca al siglo XII ó al XIII; que sea original ó traducción de una Crónica francesa, ó lo que parece mas probable, de una obra latina compuesta por algun Religioso; todas estas cuestiones son poco interesantes" (3). Más aún, añade el erudito alemán que "apenas se perciben algunos rasgos de la verdadera historia del héroe en

aquella confusión de invenciones insípidas y ridículos disfraces" (*Ibid*).[27] Y en cuanto a Berceo, Bouterwek pasa rápidamente por el tema, antes de dedicarse a narrar con mucho más detenimiento las excelencias de la corte de Alfonso X, sin detenerse "á examinar las producciones de algunos otros autores obscuros, de igual mérito y del mismo tiempo" (4) que el poeta riojano; y eso es todo.

Alguna referencia encontraremos en la obra de Bouterwek a propósito de las cuadernas que la crítica ha considerado claves para establecer la existencia de un *mester de clerecía*, pero éstas no son ni demasiado relevantes, ni demasiado ilustrativas. Así pues, al hilo de la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre* no dirá sino que el autor "empieza ponderando la dificultad de rimar" (1829: 3), añadiendo un poco más adelante la no menos evidente observación sobre ese mismo autor que "manifiesta desde el principio de su poema cuán satisfecho estaba de haber podido rimar los versos de cuatro en cuatro" (60). Más acríticas aún son las palabras con las que despacha la copla segunda de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, limitándose a decir Bouterwek de Berceo que: "Es notable que este hombre piadoso llamase prosa á sus versos" (*Ibid*).[28] Pero al margen de estas verdades de Perogrullo, no encontraremos en la obra del erudito alemán referencia alguna a una escuela poética llamada *mester de clerecía*.[29]

---

[27] Juicio éste que es enmendado en una nota de los traductores José Gómez de la Cotirna y Nicolás Hugalde y Mollinedo quienes, tras atribuir el *Libro de Alexandre* a Juan Lorenzo Segura de Astorga bajo la autoridad de Tomás Antonio Sánchez, puntualizan que en "estas invenciones insípidas y ridículos disfraces, y en otras muchas inverosimilitudes é impropiedades que abundan en el poema de Alejandro, y que pasa en silencio Bouterwek, no hizo Juan Lorenzo mas que acomodarse al tiempo en que vivia, obligándole tal vez á escederse en ellas el deso de ser mas fácilmente entendido" (Bouterwek 1829: 114).

[28] Otra nota de los traductores, que nuevamente parecen seguir el juicio de Tomás Antonio Sánchez, pone en este caso algo más de luz al escueto comentario de Bouterwek, pues estos señalan que el estilo y la "prosa" de Berceo se explica por modestia, o por su resolución de "no servirse de otro estilo mas que el del familiar para que le comprendiese el pueblo, como él mismo asegura" (Bouterwek 1829: 119), razón por la cual "no es estraño digese que su lenguage se acercaba mucho á la prosa, y era tan inteligible como ésta" (Bouterwek 1829: 119). Aparte de esto, ninguna conexión de escuela nos darán a entender los traductores entre la cuaderna segunda del *Alexandre* y la de la *Vida de Santo Domingo de Silos*.

[29] Del estado tan poco receptivo que podemos detectar a estas alturas del siglo XIX en España hacia la historiografía positivista dan buena cuenta unos panfletos aparecidos uno en la Imprenta de D. Eusebio Aguado, en Madrid, hacia 1830, y otro en la de D. Esteban Picardo, en Cádiz, durante el transcurso del mismo año. Ambos panfletos reaccionan como defensa apasionada ante una serie de artículos publicados en *La Gazeta de Bayona* corrigiendo ciertas imprecisiones de la obra de Bouterwek. En el catálogo

Tampoco habremos de encontrarla en el volumen de Alberto Lista que ve la luz en la Imprenta de Don Nicolás Arias de Madrid en el año 1836 con el título de *Lecciones de literatura española explicadas en el Ateneo Cientifico, Literario y Artístico*. Se recogen en él unas lecciones dadas por Lista entre 1822 y mayo de 1823, momento en el que, según él mismo nos cuenta en la Introducción, su quehacer se ve interrumpido por la invasión napoleónica. Su punto de vista acerca de la poesía de los tiempos medios arranca de la siguiente apreciación:

> Observamos aun en composiciones informes, como el poema del Cid, el de Alejandro y en los Berceos la lucha perpetua entre un idioma todavia inculto y bárbaro, y el genio de la inspiracion, que pugnaba por dominarlo y plegarlo á sus movimientos. Esta lucha fue ya menos terrible en las composiciones del arcipreste de Hita, y aun menos en las de los poetas del siglo XV. No olvidamos la atrevida empresa del genio español Juan de Mena, de crear en nuestra versificacion un lenguaje poético y esclusivo (1836: segunda página de la Introducción sin numerar).

---

electrónico de la Biblioteca Nacional de Madrid aparecen atribuidos a Bartolomé José Gallardo unas veces, y a José Gómez de la Cortina en otras, aunque me consta que al menos en uno de los volúmenes que he consultado aparece impreso, bajo el título en la primera página, "Gómez de la Cortina". El primero de estos panfletos, bajo el título de *Diálogo entre Él y Yo*, responde, ante las críticas de *La Gazeta de Bayona*, que Bouterwek cita al *Poema de Alejandro* y al del Cid, pero que con ello no pretende otra cosa que la de "que sirvan como de introduccion á la historia de la literatura; luego ésta empieza en la época de don Alonso el Sabio" (Gallardo y Gómez de la Cortina 1830b: 9). De manera que lo que hoy llamamos *mester de clerecía* no es para ellos sino una suerte de "pre-historia" de la "literatura española". El personaje que en el diálogo adopta el pronombre Él, hace una observación que sirve para desprestigiar, en este mismo sentido de hacer coincidir el momento inaugural de la "literatura española" con el reinado de Alfonso X, la monotonía del alejandrino del siglo XIII, ya que "ni la *armonía*, ni la *cadencia*, ni la *corriente*, ni la *elegancia* valen nada por sí solas para constituir un verdadero poeta" (Gallardo y Gómez de la Cortina 1830b: 19). El otro panfleto, el que aparece en Cádiz, lleva el título de *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lúcas á los gazeteros de Bayona* (cuya firma corresponde en realidad al divertido nombre de Lúcas Correa de Lebrija y Brózas, probable pseudónimo de Bartolomé José Gallardo) se trata de un continuo intento de desprestigio hacia los gaceteros de Bayona poniendo de manifiesto su mal uso de la lengua española. En cualquier caso, no deja de ser significativa la reacción "españolista", imbuida de chovinismo, que se adopta frente a las críticas que recibe la obra escrita por Bouterwek: "Estas amargas consideraciones se despiertan ahora en mi mente, siempre que por negros de mis pecados el demonio de la curiosidad me tienta y arrastra á dar de ojos en alguna pieza suelta de esos géneros de estranjería, que tan activamente hace hoy correr por nuestra España la factoría Literaria, conocida con el título de *Gazeta de Bayona*" (Gallardo 1830a: 6-7).

Este resumen de la poesía medieval a la luz del "genio de la inspiración", mezcla de criterios románticos y neoclásicos en el que los primeros llevan a ver la historia de la poesía a la luz del "genio de la inspiración" y los segundos a considerar "inculto y bárbaro" al mismo cuando se trata de su plasmación en los poemas que precisamente decimos hoy que conforman el *mester de clerecía*, amen del *Poema del Cid*, tendrá su cristalización última en la dialéctica entre lo clásico y lo romántico.

Así pues, habrá de concretar el maestro de Espronceda, por clásico se entiende "lo que es perfecto en su género, en materia de literatura, y que debe servir de modelo á todos los que quieran emprender la misma carrera" (1836: tercera página de la Introducción sin numerar), mientras que por romántico se define "todo lo que semeja al mundo ideal que se finge en la novela (*roman*)" (*Ibid*). Y si bien lo romántico –continua Lista– estuvo "muy poco cultivado en la antiguedad griega y romana, fue sin embargo la literatura favorita de los siglos medios" (*Ibid*). A la luz de esta polémica inferirá "que no hay mas que dos géneros, uno *bueno* y otro *malo*, asi en literatura como en las demas artes y ciencias" (*Ibid.*). Hasta aquí el razonamiento de Lista puede parecer una negación de la polémica entre los clásicos y los románticos, pero no obstante queda un resquicio abierto para una excepción, y bastante significativa, por cierto, a la luz del tema que venimos tratando. Y es que no requerimos más evidencia que sus propias palabras: "Solo hay un sentido en el cual las palabras *clásico* y *romántico* tengan para nosotros una diferencia verdadera y útil de conocer y de observar y es entendiendo por literatura *clásica*, la de la antiguedad griega y romana, y por literatura *romántica*, la de la Europa de los siglos medios" (páginas tercera y cuarta de la Introducción sin numerar).

Lista distingue así entre pueblos clásicos y pueblos románticos. En los primeros cree apreciar las siguientes características: presencia de la vida en el foro, de la religión de los sentidos y de la imaginación con poca o ninguna influencia en la moral, ausencia de poderes naturales desconocidos o misteriosos, así como de afectos que tuviesen una fisonomía individual, y gusto por las fiestas religiosas públicas y solemnes. Frente a estos pueblos clásicos:

> La vida social de los pueblos de la edad media, era enteramente contraria. Los gobiernos monárquicos y feudales aislaron los hombres y las familias en los castillos y en las casas. Los goces y aflicciones de la vida doméstica se sotituyeron á los

> movimientos de las plazas públicas. Las pasiones individuales adquirieron mayor energia, no templadas ni modificadas por el trato de la vida comun. Pero estas diferencias, aunque muy grandes, aparecen pequeñas en comparación de las que produjo el principio religioso del cristianismo. El hombre puesto en íntima comunicacion con el Ser Supremo, infinito, inmenso é indefinible, y obligado á merecer su amor, á temer su justicia, debió dar á sus deseos é inspiraciones religiosas aquella vaguedad sublime, aquella direccion indefinida que es propia del pensamiento cnando [sic] se lanza en el abismo de la inmensidad: y volviendo después sobre si mismo y examinando los senos mas profundos del corazon, descubrir los dos hombres contrarios que en él existen en lucha perpetua: uno sometido al arbitrio de las pasiones. Estas tomaron un carácter particular, no solo porque era necesario dominarlas, sino tambien porque en cada individuo eran mas ó menos poderosas segun la resistencia (Lista 1836: cuarta página de la Introducción sin numerar).

De manera que, ante estas dos épocas: "La primer literatura debió pintar *al hombre esterior*: la segunda, *al interior*" (1836: cuarta y quinta páginas de la Introducción sin numerar).

¿Y en qué posición habrían de quedar, pues, los poemas hoy considerados del *mester de clerecía* en la taxonomía de Alberto Lista? Sencillamente, volvamos un poco al principio: en el de lo "inculto y lo bárbaro". O en otras palabras: dentro del saco de la "mala literatura". Ni Berceo ni el *Poema de Alejandro* representan la lucha entre las pasiones del hombre interior propia de los pueblos románticos como sí lo hacen, en grado incipiente, el Arcipreste o Mena. Luego, de desarrollar hasta el final el argumento de Lista, podríamos hablar sin más de "mala literatura", pero no de un *mester de clerecía*. Y así hasta 1853, pues tenemos constancia de que todavía en esa fecha se seguían editando en Madrid, en la Librería de José Cuesta, las *Lecciones* en una edición en dos volúmenes en la que, sin embargo, nada nuevo se añadía al respecto.

Antes de esta última fecha hemos de mencionar una curiosa *Historia de la literatura española*, escrita y dividida en lecciones por el ginebrino Jean Charles Léonard Sismonde de Sismondi, la cual es traducida del francés en 1841 por José Lorenzo Figueroa. Sobre el verso empleado por Berceo nos dice el autor lo siguiente:

> El metro en que estan escritos es el mismo del poema del Cid, pero mas perfeccionado. Todos los versos constan de las sílabas que pide el pentámetro latino y cada estrofa tiene cuatro, consonantados entre sì. Este es el verso que los españoles

> llaman *de arte mayor* y que usan en sus obras mas elevadas, reservando los de menos sílabas para las redondillas, romances y canciones. Los primeros han estado en uso hasta el fin del siglo 15 y Berceo fué el legislador en este género de poesia que se considera en España como el mas elevado pero que realmente es el mas monótono de todos (1841: 47-48).

Claro está que Sismondi yerra prácticamente por completo en todo lo que dice, puesto que el verso al que está aludiendo no es otro que el empleado por la cuaderna vía, el mismo que, además de no tener nada que ver con aquel otro empleado en el *Cantar de Mio Cid*, el ginebrino confunde con el de *arte mayor*, provocando así la corrección del traductor, José Lorenzo Figueroa, en una nota.[30] Sí es de reseñar, en cualquier caso, que también para Sismondi, Berceo aparece como el gran generador de un tipo de escritura, "el legislador de este género de poesía", situándolo en el centro del canon de lo que Sismondi llama *arte mayor* y que es en realidad *cuaderna vía*.

Como será habitual en estas primeras historias de la literatura española escritas por autores extranjeros, tampoco para Sismonde de Sismondi el *Libro de Alexandre* es merecedor de un juicio demasiado favorable. Si para Bouterwek la obra era una sucesión de "invenciones insípidas y ridículos disfraces", para Sismondi "los anacronismos solo escitan la risa" (1841: 53). Considerados conjuntamente, la obra de Berceo y el *Alexandre* (que él, por cierto, también atribuye a Juan Lorenzo Segura de Astorga):

> nos dan á conocer en el mismo siglo, ó cincuenta años despues (porque esto es dudoso) la poesia de los monges en que un alarde pedantesco de erudición dá á conocer su profunda ignorancia y en la que ni los hechos, ni los sentimientos, ni el lenguage son verdaderos, porque sus autores encerrados en los conventos no sentian las inspiraciones de la naturaleza, ni participaban del entusiasmo del resto de los hombres (55).

[30] "Es absolutamente inexacto que los versos que usa el poeta Berceo sean los que llamamos los españoles de *arte mayor*. Se ha dado este nombre no á los de diez y seis y catorce silabas, sino á los de doce con rimas mas artificiosas y que forman coplas de ocho, nueve, diez y doce versos, como puede verse en Juan de Mena y otros poetas del tiempo de D. Juan II y posteriores, Los que usó Berceo se llaman *Alejandrinos*" (Sismonde de Sismondi 1841: 58-59). Algo más adelante, el traductor José Lorenzo Figueroa, alabará el acierto de Mena al emplear el arte mayor en lugar del alejandrino, "que es el metro mas pesado y monótono de cuantos se conocen" (Sismonde de Sismondi 1841: 72).

Lógico, por otra parte, pues el juicio estético que Sismondi lleva a cabo ya no puede sino estar mediatizado tanto por la poética clasicista como por el Romanticismo, fenómenos que, a diferencia de lo que pueda ocurrirnos a nosotros, para Sismondi eran del todo inmediatos. Esta economista ejerciendo de hispanista parece leer ambos poemas desde la creencia en la aplicación universal del paradigma francés de la *science de l'homme* (de ahí que una serie de autores "encerrados en los conventos", no pueda "sentir", ni tampoco "participar", "del entusiasmo del resto de los hombres"). Por otra parte, las palabras de Sismondi también dejan translucir una típica lectura romántica según la cual el sentimiento es la parte no corrompida, la parte "natural" del hombre, equiparando así poesía y naturaleza. Eso explica que para Sismondi "ni los hechos, ni los sentimientos, ni el lenguaje" sean verdaderos, pues dentro del convento difícilmente estos poetas "no sentán las inspiraciones de la naturaleza". Al margen de todo esto, el *corpus* de poemas del que debió disponer Sismonde de Sismondi a la altura de 1841, así como los propios presupuestos teóricos de los que parte, no le permitían saber nada del *Libro de Apolonio*, ni del *Poema de Fernán González*, ni mucho menos de un *mester de clerecía*.

Esto se debe sin duda a que precisamente ese *corpus* seguía siendo el mismo, quedando prácticamente inalterado, que el que había establecido a finales del siglo XVIII Tomás Antonio Sánchez en su *Colección de poesías castellanas anteriores al siglo XV*. Casi un siglo después, la importancia de la obra de Sánchez queda todavía patente cuando Pedro José Pidal publica, en el mismo año en que es traducida la *Historia* de Sismondi (1841), su *Colección de algunos poetas castellanos anteriores al siglo XV, para servir de continuación a la publicada por D. Tomás Antonio Sanchez*, título que nos parece lo suficientemente explícito, y en la que añade, a lo ya editado por Sánchez, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipciaca* y la *Adoración de los Santos Reyes*. A propósito del primero, el *Libro de Apolonio*, Pidal ya no duda en ponerlo en relación con otros poemas similares, puesto que "está escrito en versos alejandrinos ó de catorce sílabas aconsonantados de cuatro en cuatro, como los de *Berceo*, los de *Segura*, los del *Arcipreste de Hita*, *Lopez de Ayala* etc." (1841: 3), añadiendo tan sólo unas pocas palabras más adelante que, en su opinión, "pertenece á la mitad del siglo XIII, como el *Poema de Alejandro*, con quien tiene mas de una analogía, no tan solo en la versificacion y en el lenguage, sino hasta en el mismo fondo de la composicion" (3). Esto no significa, en cualquier caso, que Pedro José Pidal ya infiriese

la existencia de un *mester de clerecía* al relacionar una serie de textos con características muy similares entre sí; tampoco este erudito va a utilizar en ningún momento el marbete *mester de clerecía*, ni nada parecido, concluyendo más bien, y de nuevo a propósito del *Apolonio*, que se trata de "un *Romance*, como el mismo autor le llama, de pura invencion; nada hay en él, según creo, de histórico ni tradicional" (*Ibid*).

Mencionaremos también (aunque sólo mencionaremos), como prueba de que la sombra de la *Colección* de Sánchez es alargada, el volumen que, al parecer en 1842, edita Eugenio de Ochoa en París, en la Imprenta de Crapelet, con el título de *Poesias castellanas anteriores al siglo XV*, y que se constituyó como el Tomo XX de la "Colección de los mejores autores españoles". No es más que una nueva edición, ya en el siglo XIX, de la *Colección* hecha por Sánchez, que nada nuevo aporta y en la que no nos vamos a detener aquí.

Mucho más interesante, sin duda, resulta la aparición –diez años después de la de Sismonde de Sismondi y veintidós después de la de Bouterwek– de una nueva traducción de una *Historia de la literatura española* escrita por un autor extranjero. Del inglés fue traducida, en 1851, la *Historia de la literatura española*, de George Ticknor, profesor de Harvard, si bien hay que decir que en la obra figura un Prólogo del autor firmado en Park St., Boston, durante el transcurso de 1849, año de su aparición en lengua original. También en esta obra llama la atención la falta de un nexo de unión entre los poemas que hoy consideramos como *de clerecía*: El *Libro de Apolonio*, del que sí se habla aquí, aparece junto con Berceo en el Capítulo II, dedicado a las primeras manifestaciones "literarias" en castellano, mientras que el *Libro de Alejandro* y los *Votos del Pavón* son mencionados en el Capítulo VII, sin que haya más ligazón entre las cuatro obras ni se emplee la etiqueta *mester de clerecía* en ningún momento.

Lo que sí hemos de encontrar en la obra de Ticknor son interesantes alusiones a las estrofas que tradicionalmente se han considerado claves para inferir la existencia de una poética "de escuela", común a todas las obras de lo que hoy consideramos *mester de clerecía*; así, por ejemplo, al abordar la cuaderna con la que se abre el *Libro de Apolonio* concluirá que: "La nueva maestría de que aquí se precia el autor puede ser la estructura de la estancia y del ritmo; por lo demas, la versificación es muy parecida á la del Poema del Cid, aunque con mas esmero y exactitud en la medida, y alguna perfección en la lengua" (1851: 29). Si bien, al igual que han hecho siempre los

valedores de la teoría de la existencia de una escuela poética *de clerecía*, Ticknor pone el acento en la "medida" y la "perfección" de la lengua que muestra el autor del *Apolonio*, no lo hace necesariamente para concluir de ahí la existencia de tal escuela. De manera análoga, Ticknor se fija por igual en la también archiconocida y archicomentada cuaderna segunda de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, de Gonzalo de Berceo, hacia la que no parece mostrar una gran estima y a la que no menciona precisamente para establecer ninguna conexión de escuela con la "nueva maestría", recién aludida, del *Apolonio*. De hecho, la "prosa en román paladino" de la que nos habla el poeta riojano, es para Ticknor, sin más, un equivalente de cierto carácter basado en el prosaísmo, concluyendo que "se echa de ver que en estilo como este no cabe gran poesia, y mucho de lo que nos ha dejado Berceo no se eleva á mayor altura" (34-35).

Ticknor, además, no cita en ningún momento la hoy fundamental cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, al que además le achaca, como en cierto modo ya venía siendo costumbre, la confusión de los usos y costumbres de la antigüedad griega con los de la religión católica y la caballería. El único mérito que le atribuye al *Alexandre* es el de que "refleja al ménos el espíritu de su época en el lenguaje y en la versificación" (1851: 64), siguiendo la atribución por aquel entonces incuestionable a Juan Lorenzo Segura:

> clérigo como Berceo, y natural de Astorga; vivió á mediados del siglo XIII, y compuso un poema de unos diez mil versos, en que refiere la vida y hechos de Alejandro Magno, tomada de los libros materiales que un eclesiástico español pudo tener á la vista en aquella época, y escrita en las coplas de cuatro versos que usó su antecesor Berceo (60).

Pero esto es todo cuanto puede saberse acerca del hipotético *mester de clerecía* a partir de la obra de Ticknor. Pese a las alusiones a un par de cuadernas absolutamente claves y los lazos que establece entre Berceo y el *Alexandre* (el hecho de ser clérigos los dos autores y la recurrencia a las "coplas de cuatro versos", siendo el primero antecesor del segundo), nada hay en esta *Historia de la literatura española* que tenga que ver con ninguna entidad propia llamada *mester de clerecía*.

La autoridad literaria de Juan Valera habría de legarnos, en 1860, un artículo aparecido bajo el título "Sobre la historia de la literatura española en la Edad Media", escrito con motivo de la aparición en Berlín, en el transcurso de 1859, de la *Studien zur*

Gestiche der spanischen und portugiesischen National literatur, sobre la que volveremos más adelante, a propósito de su traducción española. Por ahora centrémonos en el artículo de Valera quien, para empezar, no parece tener en demasiada estima a la poesía lírica y épica erudita del Medioevo castellano, a la que le achaca que "el excesivo amor á la estructura artificiosa y á la sonoridad y pompa de las palabras le ha perjudicado mucho, ora anublando el sentimiento y el pensamiento, ora disimulando harto mal su falta con un enorme cúmulo de adornos impertinentes y rebuscados" (1909: 197), añadiendo a esto que "las producciones poéticas de entonces acaso merezcan más nuestra atención como reflejo de las costumbres y creencias de una edad poco abundante en documentos que las pinten y las describan, y como monumentos del origen de nuestra literatura, que no por su valor intrínseco literario" (200). Este valor "documental" que les atribuye Valera va muy en consonancia, como puede verse, con la obsesión por el problema de los orígenes de la "literatura española" y la definición de la naturaleza de los mismos; así Valera llega a la conclusión –muy a diferencia de lo que más adelante habría de difundir la escuela pidaliana– de que "la poesía erudita y cortesana de entonces, la cual si á veces expresa sentimientos del pueblo y representa el espíritu nacional, toma, por lo común, sus ideas y pensamientos de literaturas extrañas, é imita en la forma á la provenzal ó á la francesa" (203-204). Lo que pone la nota claramente distintiva a la tesis de Juan Valera es precisamente el hecho de hacer hincapié en los orígenes eruditos de la poesía española, primera según él en el tiempo a la popular, como queda de manifiesto en la siguiente afirmación: "La poesía erudita, ora en latín, lengua en la que se guardaba la civilización antigua, ora en lengua vulgar, trabajada por los eruditos, debió preceder también á la poesía popular, la cual no pudo florecer hasta que la civilización conservada y defendida por el clero y los magnates, llegó a divulgarse mucho" (206). Valera llegará a afirmar que no hay una auténtica literatura popular en España hasta finales del siglo XV o principios del XVI, y parece ser el carácter "popular" el único libre de esa "sonoridad y pompa" con la que tacha la poesía erudita. Antes del advenimiento de una auténtica poesía popular, por tanto, habremos de encontrar no mucho más que una serie de textos que atestiguan un origen y nos documentan acerca de una época, pero no una "literatura" digna de estimación. Por supuesto, en este marco teórico, ni remotamente va a plantearse el insigne novelista la existencia de una primera escuela de poesía erudita llamada posteriormente "mester de clerecía".

Importantísima desde todo punto de vista resulta para nuestro tema la irrupción de la imponente *Historia crítica de la literatura española*, de José Amador de los Ríos, cuya publicación en siete volúmenes habría de prolongarse entre los años de 1861 y 1865. El segundo tomo data concretamente de 1862, y en él ya hay alguna breve alusión a una "forma artística predilecta de los cultos" (1862: 440), propia de un grupo de composiciones en las que aparecen "reducidos *metro* y *rima* á un sistema fijo, separándose del *monorrimo*, empleándose constantemente la consonancia, y agrupándose uno y otra en estrofas de cuatro versos, designados más tarde con el título de *quaderna vía*" (441). Esto no significa que Amador de los Ríos hablase ya, en cualquier caso, de ningún *mester de clerecía*, aunque en el tomo tercero de su *Historia crítica*, aparecido en 1863, las referencias al tema fueran algo más concretas, hasta el punto de establecer una conexión entre las fundamentales cuaderna primera y segunda del *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre* respectivamente. De la del *Apolonio* escribirá Amador que "el arte que el poeta se propone emplear recibe como por excelencia el título de *nueva maestría*, título con que recomienda aquel su trabajo a la estimación de los lectores" (1863: 280), mientras que a raíz de la cuaderna segunda del *Alexandre* aclarará el gran historiador que hace referencia a "la *clerezía*, es decir, la clase docta de la nación" (281), continuando pocas palabras después con el siguiente juicio de valor:

> La *quaderna vía*, *las síllauas cuntadas* y *la gran maestría* del poema de *Alexandre* presuponen mayor desarrollo, si no mayor conocimiento de los medios artísticos recibidos por los discretos, al hacer suya la lengua castellana, que la *nueva maestría* del libro de *Apollonio*; pareciendo por tanto racional que hubo este de precederle por el espacio de algunos años (281).

De manera que José Amador de los Ríos no sólo se atreve a formular una sucesión temporal entre los dos poemas basada en la temática similar de estas dos cuadernas, sino que además, y esto es lo que nos parece más relevante, en un comentario acerca del autor del *Libro de Apolonio* nos dirá que éste "llevado del mismo impulso que Berceo, buscaba pues su inspiración y sus héroes, no en la tradición oral, que habia dado vida a los cantares del Cid, reflejando la nacionalidad española, sino en los libros más estimados de la *clerezia*, no doliéndose de pasar por imitador á trueque de aparecer ilustrado" (Amador de los Ríos 1863: 286). El caso es que pocas palabras nos "ilustran" –valga la redundancia– más que estas últimas de Amador acerca del rumbo que estaba a

punto de tomar nuestro tema, pues no otra cosa que la fundamental distinción de base entre lo popular (u "oral" en este caso), lo espontáneo, lo nacional, frente a lo culto (aquí "ilustrado"), lo falto de originalidad, lo panrománico, etc., tan conocida para los teóricos de los dos "mesteres", es lo que estaba tomando cuerpo en las palabras de Amador.[31]

Si bien a raíz de la irrupción de esta *Historia crítica de la literatura española* ya ninguna otra historia dejará de estar influenciada por ésta, no hemos de olvidar la pervivencia de una corriente, que podríamos denominar como archivística, en la línea emprendida en el siglo XVII por Nicolás Antonio y su *Bibliotheca hispana vetus*, que sigue dando a conocer obras que más tarde habrían de ser configuradas como parte integrante de esa supuesta escuela poética del *mester de clerecía*. Un ejemplo es la labor que M. R. Zarco del Valle y J. Sancho Rayón llevan a cabo desde 1863 al dar forma al *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, que tiempo atrás había emprendido Bartolomé José Gallardo, dando inicio a una serie de cuatro tomos (aparecidos sucesivamente en 1863, 1866, 1888 y 1889). El primer volumen, el publicado en 1863, es de enorme importancia, pues en él los editores, a raíz de las notas de Gallardo, no sólo dan noticia de la existencia de varios manuscritos del *Poema de Fernán González*, sino que además reproducen el texto conservado (1863: columnas 761-804).[32] Además, en el cuarto y último volumen, el que data de 1889, en la entrada 4541, es consignada la Biblioteca del Conde de Sanlúcar, Don Gaspar de Guzmán, en la que hay una referencia a un *Apolonio*, en verso (Gallardo 1889). No obstante, no podemos olvidar que, pese a la importancia que tiene al dar a conocer el *Poema de Fernán González*, nos encontramos ante una obra de catalogación, y que por lo tanto no vamos a encontrar en ella ninguna valoración crítica, ni mucho menos alusión alguna al *mester de clerecía*.

[31] De hecho, en otra parte de la obra encontramos las siguientes palabras no menos ilustrativas: "la *clerezia*, que dada á la investigación y estudio de la historia antigua, preferia naturalmente aquellas narraciones que más lisonjeaban su curiosidad y más se acercaban á lo peregrino y maravilloso" (Amador de los Ríos 1863: 283). De hecho, este tipo de distinciones hoy en día a todas luces tan imprecisas como generales (el realismo frente a lo "peregrino y maravilloso", por ejemplo), estuvieron sin lugar a dudas en la base de la construcción de un "mester de juglaría" como movimiento netamente "nacional", anclado en lo "popular", frente a la extrañeza y desinterés de un "mester de clerecía" que sólo podía alimentarse –aún hoy quizá lo siga haciendo– al amparo de criterios decimonónicos.

[32] Entradas desde la 702 hasta la 711

En otra tradición, la de continuadores de la *Colección* de Tomás Antonio Sánchez, debemos situar la aparición en 1864, en la imprenta de Rivadeneyra, del volumen titulado *Poetas castellanos anteriores al siglo XV. Colección hecha por Don Tomas Antonio Sanchez, continuada por el Excelentísimo Señor Don Pedro Jose Pidal y considerablemente aumentada e ilustrada a vista de los códices y manuscritos antiguos por Don Florencio Janer*, pasando a ser el Tomo LVII de la Biblioteca de Autores Españoles y viendo la luz de nuevo, en la misma imprenta, incluso en 1952, en plena mitad ya del siglo XX. Del *considerablemente aumentada e ilustrada* que figura en el largo título podemos decir, en relación a nuestro tema, que y tanto que lo fue, pues ya en el "Discurso preliminar" con el que Janer abre su libro podemos encontrar una serie de razones, más que significativas, de por qué no pudo surgir la idea de un *mester de clerecía* desde los presupuestos teóricos empleados por estos editores. Ni siquiera es necesario, para empezar, ir mucho más lejos de las primeras palabras para encontrar el siguiente juicio de valor por parte de Janer:

> Difícil será, por cierto, dejar en el presente tomo satisfecho el buen gusto literario de los suscriptores á esta BIBLIOTECA. Saboreadas, en volúmenes anteriores, las dulcísimas poesías de Garcilaso, Ercilla, Rioja, Mendoza, Alcázar, Fray Luis de Leon, Argensola y otros, que cultivaron el Parnaso español en no ménos felices y abundosas rimas, la sequedad y rudeza de los orígenes de la poesía castellana ha de formar desagradable contraste con la fluidez y galanura de los poetas que alcanzaron nota de mejores (1966: V).

Salta a la vista que el editor se está dejando llevar por el dieciochesco e ilustrado criterio de "buen gusto literario", cuyos juicios de proporción y armonía clásicas nada tienen que ver con los empleados en la composición de los poemas en cuaderna vía. Desde esta perspectiva, los poemas del hoy llamado *mester de clerecía* sólo pueden ser leídos como un exponente inevitable de la "sequedad y rudeza" propia de los "orígenes" de la poesía castellana en lengua vulgar, frente a la "fluidez y galanura" de los poetas renacentistas.

De hecho, la percepción de un *mester de clerecía* no parece poder esbozarse desde una visión evolucionista, como es el caso de la de Janer, sustentada sobre tres ejes: el primero de ellos, que podríamos llamar preformista, no es otro que el continuo juego, del que desde luego no escapa Janer, de precursores/continuadores, tan caro a la crítica literaria, y que sólo permite contemplar como algo incompleto, aproximativo, al conjunto de primeras composiciones agrupadas *a posteriori* bajo la vitola de ser

consideradas el origen de una –relativamente– moderna institución, la llamada "literatura nacional", y en la que para el caso que nos ocupa "nombre de ensayos, y no otro, merecen algunas veces los fragmentos, los cantares de gesta, y aún ciertos poemas que al comenzarse á formar el idioma patrio aparecen diseminados en diferentes localidades de la Península" (1966: V); el segundo eje sobre el que se sustenta la visión de Janer se constituye como una suerte de infantilismo biológico –popularizado años más tarde por Dámaso Alonso en su estudio de los orígenes de la lengua española– aplicado al estado de la lengua de Castilla, pues provenientes "sus moradores de dominacion esencialmente romana, para sufrir la influencia visigoda, que á su vez hacia lugar á idiomas y costumbres africanas, el lenguaje que de la mezcla, corrupcion y hermandad de unos y otros idiomas iba á resultar, daba orígen, como es sabido, á los primeros vagidos de la lengua castellana" (*Ibid.*); y el tercer eje, resultado lógico del segundo, vendría a corresponderse con cierta determinación genética del carácter nacional aplicada igualmente al estado de la lengua, pues estos "primeros vagidos" de la misma serían "no tiernos y apasionados, como los de toda creacion infantil, sino rudos, agrestes y varoniles, como salidos de entre el entusiasmo religioso y las necesidades guerreras de nuestros antepasados" (*Ibid*).[33]

En cierta medida, la siguiente teoría que Florencio Janer expone en torno a los orígenes de la literatura española, nos resultará familiar toda vez que en este mismo trabajo ya hemos mencionado la de Fernando de Herrera:

> Fue, en efecto, la antigua literatura española, una de las literaturas de Europa que no tuvieron su nacimiento entre la ociosidad y bienestar de la paz, ni entre la calma y regalo de los pueblos que, en su suelo nativo, se vieron libres de las convulsiones y trastornos de las luchas guerreras. Todo lo contrario. Si bien parece que durante la reconquista no debia haberse oido resonar acento alguno de la musa castellana, ni el menor cántico guerrero que alentára á la pelea, en la patria de los Ramiros y Fernandos el primer grito de libertad fué acompañado de una voz que animaba á emprender una lucha de más de siete siglos, y entre el ruido de los combates, los ayes de los moribundos y el estruendo de los gritos guerreros, se oia el cántico que animaba al cristiano contra el enemigo de su fe, y con sus palabras sencillas y desaliñadas, pero

[33] Es indudable que en el fondo de este tipo de categorías está el Schiller de *Poesía ingenua y poesía sentimental*, el mismo que afirmaba que: "En el niño está representada la disposición y la determinación; en nosotros su realización, que se queda siempre infinitamente rezada con respecto a aquéllas. De ahí que el niño sea para nosotros una actualización del ideal" (2004: 12).

> enérgicas y heroicas, se recuperaba desde las asperezas de Astúrias hasta los muros de Toledo y Zaragoza (1966: V-VI).

Familiar, insistimos, pero en absoluto idéntica, pues en la diferencia es donde nosotros encontramos justificada esta cita, y la transparencia del texto de Janer como exponente de una coyuntura ideológica muy concreta, que está ya más que alejada de la de Herrera. No por casualidad, esta alusión a la actividad guerrera de Castilla no es aquí un impedimento que retrasa el surgimiento de la poesía respecto a Italia, sino una marca de carácter que se imprime desde los orígenes a la "literatura", ya no la poesía, "nacional". Marca de carácter, a su vez, que se plasma en una terminología historicista en cuya especificidad no cuaja, no puede hacerlo, la etiqueta *mester de clerecía*, pues esta conlleva un tipo de poesía atada, digámoslo así, mucho más al monasterio que al campo de batalla que se supone congénito al carácter nacional. Así, las composiciones que nosotros hoy agrupamos bajo ese nombre, no son para Janer sino "puramente histórico-caballerescas, religiosas, morales, de amor y legendarias" (VI).

Hasta aquí los parámetros ideológicos de fondo desde los cuales, en nuestra opinión, resulta del todo imposible que la idea de un *mester de clerecía*, tal y como lo entendemos hoy, hubiera surgido de la obra de Janer. Quizá para un tipo de crítica algo más apegada a la tradición resulten más relevantes las observaciones que el autor deja patentes en las "Notas preliminares" a los poemas, en las que además de los de Sánchez y Pidal, ofrece algunos apuntes propios a los poemas por él añadidos, que complementan el tema. Así, en la parte dedicada a la *Vida de San Ildefonso* (1966: XLI-XLII), a pesar de las similitudes formales con los ya conocidos poemas de Berceo, el *Alexandre*, el *Apolonio*, o el *Fernán González*, no habremos de encontrar referencia alguna a un *mester de clerecía*; precisamente a propósito del *Poema de Fernán González* abundará en la idea de que su "estilo es en general prosaico y monótono; notándose, sin embargo, la frescura y sencillez comun á toda a poesía de tiempos primitivos" (XLIV), reincidiendo en la aplicación de cierto primitivismo a la visión de la poesía medieval, pero en absoluto relacionándolo con los demás poemas de similares características mediante otro nexo que no sea ése; curiosamente sí hace notar cierta similitud entre obras al hablar del *Poema de José*, "compuesto en el metro llamado por Berceo cuaderna vía, que tan comun era en la antigua poesía castellana, y con las mismas irregularidades y defectos que se notan en las obras de aquel tiempo" (*Ibid*); y también al mencionar el *Libro rimado de palacio*, "escrito en las coplas propias de

aquel tiempo" (XLV); pero en estos dos últimos casos, la sola presencia de la cuaderna vía, que para Janer sí parece estar asociada con ciertas *irregularidades y defectos* constituidos comos rasgos epocales, no implica marca alguna de escuela poética o literaria.

Claro que una vez que en el siglo XIX la "literatura española" ya se ha convertido en una entidad institucionalizada que comenzaría sus primeras andanzas en la lengua nacional en el Medioevo, los discursos que surgen derivados de esta institucionalización, caso de los relacionados con la enseñanza académica y universitaria de esa "literatura española", irrumpen en escena. En esta categoría podríamos situar el libro que en 1872 aparece con el título de *Principios de literatura general é historia de la literatura española*, bajo las respectivas firmas de Manuel de la Revilla y Pedro de Alcántara García. Todo el libro está ya escrito en clave de desarrollo "literario" de la "nacionalidad española", y en el primer volumen encontramos algunas referencias relacionadas con nuestro tema. Su tesis principal sostiene que desde el primer tercio del siglo XIII se produce en Castilla, a través de los primeros focos universitarios de Palencia y Salamanca, una difusión de la ciencia que hace que la poesía se viese de pronto "cultivada por las gentes que antes la habian menospreciado, y de aquí vienen los *poetas doctos* como en contraposicion de *poetas populares*, que son los primeros que cultivaron las letras castellanas" (1872: 304). Y he aquí que ya a estas alturas parece darse por segura esta relevantísima distinción entre *poetas doctos* y *poetas populares*, que es teorizada, a grandes rasgos, por estos autores de la siguiente manera: los *poetas populares* no eran, en última instancia, sino "los intérpretes genuinos de los sentimientos y aspiraciones del pueblo y cantaban, por lo tanto, lo que este pensaba y quería, en la forma vulgar, propia de las muchedumbres" (*Ibid.*); por su parte, los *poetas doctos*, "afectando apartar la vista de cuanto les rodeaba, iban á beber la inspiración en los libros y ponian todo su empeño en revestir el pensamiento con las galas de una erudición demasiado recargada" (*Ibid.*); si para los primeros "los asuntos y los héroes de sus composiciones, eran los asuntos y los héroes que el pueblo amaba y que conocia mediante las tradiciones y leyendas populares" (*Ibid.*), para los segundos no había "más asuntos ni más héroes que aquellos que les suministraban los libros sagrados, las leyendas eclesiásticas, y las historias de la antigüedad más ó menos desfiguradas" (304-305); y como consecuencia, la única salida posible no podía ser otra que la de "un verdadero divorcio entre los poetas populares y los doctos, á cuya última

clase se debe el cambio trascendental que al fin se verifica en las esferas del arte literario de Castilla, cambio que consiste, concretándonos al asunto que ahora nos ocupa, en la trasformacion de la poesía vulgar en poesía erudita" (305).

La derivación última de esta corriente de *poetas doctos* contrapuestos –y en buena medida surgidos *a partir de*– a los *poetas populares* no va a ser, para Manuel de la Revilla y Pedro Alcántara García, la plasmación de una escuela llamada *mester de clerecía*, sino una corriente relativamente heterogénea que incluiría desde la poesía religiosa de Berceo a la heroico-erudita del *Libro de Alexandre*,[34] el *Libro de Apolonio*, o el *Poema de Fernán González*,[35] así como al *Poema de José* o de *Yusuf*. [36] Examinadas estas composiciones en su conjunto, añadirán, "se observará en ellas un señalado espíritu de escuela que las desvia sobremanera de la primitiva poesia popular y las dirije en busca de inspiración hácia otras obras producidas anteriormente y por lo general en extrañas literaturas" (1872: 113). Es decir, un "espíritu de escuela", sí, pero una escuela de *poetas doctos*, cultivadores de un tipo de escritura algo ajena al carácter nacional de los *poetas populares*, una escuela más bien de importadores de "extrañas literaturas" que de cultivadores de un "espíritu del pueblo". Una escuela que tal vez marca algunas directrices *de clerecía*, pero no un *mester de clerecía*. La tesis de estos autores, quizá, queda perfectamente resumida en una nueva edición del libro, más corta y sintética, que aparece en 1877, en la que no hay nada importante ni novedoso que reseñar, pero en la que en la Lección XI el tema es resumido con el bastante explícito título de "Transformación de la poesía vulgar" (119-132).

Imperdonable sería pasar por alto el extenso artículo que en 1875 dedica Alfred Morel-Fatio al *Libro de Alexandre* en la revista *Romania*, y que hoy es considerado como el primer trabajo crítico dedicado en exclusiva a dicha obra. Paradójicamente, hay que señalar que si Morel-Fatio cree que el *Libro de Alexandre* merece un lugar considerable entre "les oeuvres de la poésie narrative érudite de l'ancienne littérature espagnole" (1875: 8), no es precisamente por su valor literario, "du reste assez faible"

[34] Atribuido todavía a Juan Lorenzo Segura de Astorga.

[35] *Poema de Fernán González* del que dicen que apartándose "de la direccion que desde su nacimiento le diera la *clerezia*, deja de ir á suelo extraño en busca de asuntos que cantar y se fija, tomándolos ya de la tradicion escrita, en los asuntos y héroes nacionales" (1872: 310-311). Lógicamente, la mención de la *clerezia* no debe ser aquí relacionada con el *mester de clerecía*.

[36] Escrito también "en el metro llamado por Berceo *cuaderna via*" (1872: 113), nos dirán.

(*Ibid.*), sino a su interés como documento lingüístico. La relación entre el *Libro de Alexandre* y la historia de la literatura española queda restringida por Morel-Fatio al siguiente comentario: "Le *Libro de* Alexandre, bien qu'il appartienne tant par la nature du sujet que par la forme de la versification au genre de la poésie érudite, a dû jouir néanmoins d'une assez grande popularité en Espagne" (8-9). Y nada más. La obra queda así enmarcada como exponente máximo del género de la "poesía erudita", pero no hay ninguna referencia al *mester de clerecía*.

En una breve nota publicada de nuevo en la revista *Romania* habría de volver Alfred Morel-Fatio sobre el tema unos años más tarde, en 1888, aunque sólo para anunciar, sin apenas entrar en detalles, el descubrimiento del Manuscrito de París (Manuscrito P). Claro que la brevedad de la nota no obsta para que Morel-Fatio deje caer "seulement que l'ouvrage y est attribué, non pas à Juan Lorenzo Segura de Astorga, mais à Gonzalo Berceo" (1888: 476), al tiempo que promete dar más detalles en próximos números. En realidad lo que iba venir después sería una edición del *Libro de Alexandre* según el Manuscrito P que no habría de ver la luz hasta 1906, cuando ya el término *mester de clerecía* había sido mayoritariamente aceptado, y sobre la que, por tanto, tendremos ocasión de decir algo más adelante.

Hasta entonces, y como muestra de ese decimonónico discurso docente en torno a la literatura al que antes hacíamos mención, tuvimos ocasión de consultar en la Biblioteca Nacional de Madrid la segunda edición de un *Programa de principios generales de literatura e historia de la literatura española*, que por 1881 debía de ser explicado en la Universidad Central de Madrid por el catedrático supernumerario D. Luis Montalvo y Jardín. Pese al escaso interés que pueda sugerir la consulta del índice de un programa universitario, hemos de decir que es una molestia más que justificada toda vez que dicha consulta sirve, cuanto menos, para ponernos al tanto del estado de la cuestión en el ámbito universitario a finales del siglo XIX. A partir de la Lección 56ª habla Montalvo de "Poesía heroico-erudita", y en la 57ª se centra en el *Poema de Fernán González*. Dentro de la primera categoría estaban incluidos el *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*, pero no hay en este programa ninguna lección dedicada a un *mester de clerecía*. Por su parte, a partir de la Lección 59ª aparecen los que hoy conocemos como poemas *de clerecía* del siglo XIV (los *Proverbios morales*, de Sem Tob, la *Vida de San Ildefonso*, el Arcipreste y Pero López de Ayala forman

parte de la amplísima Lección 62ª), pero la etiqueta "mester de clerecía", que por entonces ya debía ser conocida, no ha calado todavía.

Solamente hemos podido consultar una tercera edición, correspondiente al año de 1888, de las *Lecciones de Literatura General y Literatura Española* que, bajo la autoría de Prudencio Mudarra y Párraga, ve la luz en el sevillano establecimiento tipográfico de El Orden. Su autor, profesor por entonces en la Universidad de Sevilla de la asignatura con el mismo nombre, dedica la Lección VI a lo que él llama la "poesía erudita". Cree Mudarra que, después de cantar a los héroes del pueblo, ya en el siglo XIII el cambio en los elementos de vida del pueblo español son completos, y que:

> si nos fijamos en los que se producen en la segunda mitad de esta última centuria, observaremos que se ha trocado la fisonomía de la musa castellana. La poesía religiosa, apoyándose en las creencias populares y buscando sus inspiraciones en las leyendas eclesiásticas, presenta ya una metrificación esmerada y fía el éxito de las obras á la erudición de los clérigos; la poesía heróica, que hasta ese tiempo se había alimentado de la vida real del pueblo, cantando sus héroes y los hazañosos hechos que llevaban á cabo, trata ahora asuntos elegidos en la historia de los antiguos tiempos y civilizaciones. Este cambio, que es el resultado de causas diversas, da origen y llega á constituir la poesía erudita (1888: 49).

Es un hecho que relacionar la "metrificación esmerada" con las "leyendas eclesiásticas" o la "erudición de los clérigos" pasaría algunos años después por ser una de las bazas de los defensores de la existencia de una escuela poética castellana llamada *mester de clerecía*. Tal hipótesis se vería anticipada en la visión de este autor de no ser porque ya en los párrafos que dedica a Berceo advierte que la recurrencia de éste a "la lengua del vulgo", "que, como sabemos, no era usada por los escritores pertenecientes á la clerecía" (50), no constituye síntoma alguno de una supuesta voluntad de inscripción dentro de una "escuela literaria" en lengua castellana, sino algo que el propio poeta riojano, "reputa falta" (*Ibid.*), y que por tanto le lleva a Mudarra a interpretar en este sentido de disculpa la segunda cuarteta (que no es otra que la muy conocida del "román paladino") de la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Eso, al menos, por lo que respecta a la poesía erudita en su vertiente religiosa. La poesía erudita profana, en cambio, empieza por el *Poema de Alexandre*,[37] de cuyas citadísimas primeras estrofas simplemente deduce que el autor nos dice "qué clase de poesía va á escribir" (55), sin

[37] Cuya atribución a Juan Lorenzo Segura de Astorga sigue vigente para él.

entrar en más detalles y sin ponerlo en relación con ninguna escuela poética, a no ser que como tal consideremos la corriente de poesía erudita profana que completa este erudito, además de con el *Alexandre*, con los perdidos *Votos del Pavón*, con el *Libro de Apolonio*, y con el *Poema de Fernán González*.

Estas corrientes poéticas que menciona Mudarra y Párraga se verán ampliadas, ya en la Lección XI (1888: 103-118), con los párrafos que dedica al Arcipreste, a lo que él llama "poesía erudita", dentro de la cual habría que enmarcar la *Vida de San Ildefonso*, del Beneficiado de Úbeda, y a la "poesía didáctica", en la que figurarían las obras de Sem Tob y Pero López de Ayala. Sirvan estas clasificaciones como ejemplo, sin más, de lo lejos que aún quedaba la consideración de una "escuela poética castellana" llamada *mester de clerecía*. Como dato significativo a añadir, no viene mal recordar que hemos podido consultar una nueva edición de las *Lecciones* de Prudencio Mudarra y Párraga correspondiente al año 1895, en la cual no se aprecian modificaciones significativas. Si alguna importancia tiene esta mención, es justamente la fecha y la ausencia de modificaciones, pues por el camino ya había aparecido, cuatro años antes, la *Antología de poetas líricos castellanos*, de Marcelino Menéndez Pelayo. Si Prudencio Mudarra y Párraga llegó a conocerla, como es más que probable debido a la importancia de la obra y la figura de su propulsor, desde luego su influencia no fue tan grande como para que le hiciese modificar su criterio.

Desconocida a ciencia cierta nos es, en cambio, la fecha concreta de publicación de la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa*, de Ferdinand Joseph Wolf, cuya traducción al español corrió a cargo de Miguel de Unamuno. Si acaso parece que habría que situarla entre la década que va de 1890 a 1900. Desde la "Reseña general de la poesía castellana de la Edad Media", con la que se abre la obra, los poemas hoy considerados como integrantes del "mester de clerecía" son vistos a través de dos factores: por un lado la influencia del ideal común eclesiástico-caballeresco de los temas (o lo que es lo mismo, una especie de orientación épica que abarca desde la vida del santo hasta la del rey); y por otro, como no podía ser de otra manera, la estrofa construida a base de alejandrinos monorrimos, que Wolf atribuye por igual tanto a la influencia de la poesía eclesiástica latino-medieval como a la de la poesía caballeresca francesa (Wolf [1890-1900]: 18). Aunque estas dos premisas no sirven para hablar de un "mester de clerecía", y la nómina a la que Wolf los aplica está formada –

erróneamente en algunos casos por lo que al empleo del alejandrino se refiere– por la obra de Berceo, las leyendas de María Egipciaca y las de los tres Reyes Magos, el "poema caballeresco" de Alejandro Magno,[38] el de los *Votos del Pavón*, y el de Apolonio de Tiro. Fuera quedan, además, los poemas del siglo XIV que recurren al alejandrino.

Lo que sí hemos de encontrar en la *Historia de las literaturas castellana y portuguesa* de Wolf es algún breve comentario de las estrofas capitales a través de las cuales las crítica ha inferido la existencia de un "mester de clerecía". Así, la "nueva maestría" del *Libro de Apolonio* es relacionada directamente con las "estrofas alejandrinas monorrimas de cuatro versos, de donde se puede sacar que esta forma, adoptada ya generalmente en el francés meridional y el septentrional en el siglo XIII para poemas dedicados á leyendas, fué introducida por este poeta en la poesía castellana, y que, por lo tanto, es más antigua que Gonzalo de Berceo y que Juan Lorenzo" (Wolf [1890-1900]: 65-66). Hecho que lleva a observar a Wolf que los poemas de Berceo están igualmente "compuestos –con alguna que otra excepción– en estrofas alejandrinas monorrimas de cuatro versos, como el poema de Apolonio, en el cual, según se hizo ya notar, se llamaba todavía á esta forma *nueva maestría,* y por lo tanto había sido aplicada más pronto que en otros casos" (Wolf [1890-1900]: 75). Wolf sí establece por tanto alguna conexión entre la "nueva maestría" del *Apolonio* y la forma de los poemas berceanos, pero sólo para concluir que: "Desde entonces hasta el fin del siglo XIV siguió siendo esta forma la predominante en todos los poemas largos narrativos ó didácticos de la poesía artística castellana" (Wolf [1890-1900]: 75). Es decir, forma predominante de los "poemas largos narrativos ó didácticos de la poesía artística castellana", pero no del *mester de clerecía*. Menos interesante es lo que escribe Wolf acerca de la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre*, la misma que ve como un claro exponente del "amor propio" de un poeta que no deja escapar la "ocasión de traer á cuento sus eruditos conocimientos en geografía, historia, mitología, astronomía, historia natural, etc., y á las veces acude no ya sólo á la Biblia, y esto á menudo, sino también á escritores clásicos de la antigüedad" (Wolf [1890-1900]: 88-89). Lo que en cierta medida nos demuestra que, según para qué autores, todavía en la última década del siglo XIV la etiqueta *mester de clerecía* sigue siendo otro cantar.

[38] Nuevamente atribuido a Juan Lorenzo.

Tal es el caso también de Hermenegildo Giner de los Ríos, quien en 1899 publica un *Manual de literatura nacional y extranjera antigua y moderna*, en cuya primera parte, dedicada a la "literatura nacional", el *Libro de Apolonio* es incluido dentro de la categoría del "poema heroico", queriendo "dar á entender con esta denominación otra clase de trabajos en los comienzos de la literatura nacional, cuyo asunto no esté tomado de la historia misma que se vive alrededor del poeta, sino de la que se finge y crea por la imaginación artística, ora echando mano á reminiscencias de tradición clásica latina, ora de pura invención" (Giner de los Ríos 1899: 2-3). Tampoco son incluidas dentro de ningún *mester de clerecía* las obras de Berceo, acerca de las cuales dice que "pueden considerarse como histórico-religiosas, porque todas ellas revisten ambos caracteres" (1899: 7); por su parte, el *Libro de Alexandre*, "aunque mezclada la leyenda y desfigurada por la fábula la verdad, pertenece al género épico-histórico" (*Ibid.*); y el *Poema de Fernán González* es visto como una "crónica rimada semejante en todo á las que acabamos de citar" (*Ibid*). Del Arcipreste, cuya obra llama *Libro de los cantares* y no *Libro de buen amor* destaca, no su filiación al *mester de clerecía*, sino su genio empleado en el "cultivo de todas las formas hasta él empleadas de la literatura" (15), amen de considerarlo el introductor del género satírico y pastoril, y el *Libro rimado de Palacio*, del Canciller Pero López de Ayala, es definido como "un poema didáctico-moral donde se dan instrucciones á los soberanos sobre sus deberes" (16). Nada hay en esta heterogeneidad de definiciones que haga referencia a un *mester de clerecía*.

Una versión más corta de la obra, un extracto, habría de volver a ser publicada en 1902 con el título de *Historia crítica abreviada de la literatura nacional y extranjera antigua y moderna*, por el mismo autor. Se trataba, como reza en la primera página, de un "Prontuario distribuido en lecciones para facilitar el estudio de la asignatura de Elementos de Historia general de la literatura y la preparación del examen". Examen que habría de ser llevado a cabo en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Barcelona, donde a la sazón ejercía Giner. Ni se ahonda más en las definiciones dadas en la anterior y más extensa versión de la obra, ni se habla de ningún *mester de clerecía*.

Un último y típico exponente de la labor historicista de la literatura española llevada a cabo por hispanistas extranjeros merece ser citado aquí. A comienzos del siglo XX es traducida del inglés la *Historia de la literatura española*, de James Fitzmaurice-

Kelly, por Adolfo Bonilla y San Martín, con un Prólogo de Marcelino Menéndez Pelayo igualmente significativo. Aunque la obra original había aparecido por vez primera en Londres, con el título de *A History of Spanish Literature*, en 1898, la versión en español tiene un Post-Scriptum del autor fechado en 1901, de donde deducimos el año de la aparición en Madrid de la misma, en La España Moderna. A estas alturas todavía no ha calado del todo la etiqueta *mester de clerecía* como categoría histórico-literaria, pues tampoco hemos de encontrarla en la terminología empleada por Fitzmaurice-Kelly. Lo que sí vamos a encontrar son algunas alusiones fugaces al *Libro de Apolonio*, el *Libro de Alexandre* y el *Poema de Fernán González*; de hecho, al equiparar estos dos últimos simplemente dirá que "es escaso el mérito de estas dos composiciones" (1901: 97). Algo más sí se detiene en la obra de Gonzalo de Berceo, aunque esto tampoco signifique que ésta le merezca un juicio precisamente favorable, pues del poeta riojano habrá de decir que: "No era –ni pudo serlo nunca– un gran poeta. Pero en su propio orden fué, si no inventor, jefe de una escuela y necesario precursor de poetas tan religiosos como Fray Luis de León y Santa Teresa" (93-94). Nótese que el hispanista inglés define a Berceo como "jefe de una escuela", pero una escuela que no es ni mucho menos la supuesta del *mester de clerecía*, sino la mucho más general de una corriente de poesía religiosa española que luego se prolongaría, como el propio Fitzmaurice-Kelly menciona, hasta Fray Luis y Santa Teresa. Bajo este prisma interpretamos nosotros su comentario de la cuaderna segunda de la *Vida de Santo Domingo de Silos* a propósito de las intenciones de Berceo:

> Canta en lengua vulgar, y declara no ser bastante sabio para escribir en latín; pero tiene sus pretensiones. Aunque se califica de *juglar*, hace notar la diferencia entre sus *dictados* y los *cantares* de un simple juglar, y justifica su título con el monótono metro de la *cuaderna vía*, empleada en el *Libro de Apolonio* y adoptada por todos los clérigos doctos de las generaciones subsiguientes (92-92).

La calificación como "juglar" por parte de Berceo que es aquí traída, así como la asociación de la cuaderna vía como forma adoptada por "todos los clérigos doctos de las generaciones subsiguientes" tienen mucho que ver con los parámetros utilizados por los teóricos del *mester de clerecía*, etiqueta que, no obstante, James Fitzmaurice-Kelly no emplea en ningún momento para hacer referencia a ninguna escuela de poesía.

No pocas de las observaciones de Fitzmurice-Kelly se vieron completadas, y aún abundantemente completadas, en el Prólogo de Menéndez Pelayo a esta versión

española de su *Historia de la literatura española*. Dicho Prólogo aparece fechado el 15 de julio de 1901 en Santander, y concretamente es interesantísima para nuestros propósitos la nota V, donde el gran polígrafo le reprocha a Fitzmaurice-Kelly, precisamente, el poco espacio dedicado en su libro al *Poema de Alexandre* y al *Fernán González*, los cuales estima que son "dignos de consideración, no sólo por su antigüedad, sino por otras circunstancias" (1901: XXIV). Circunstancias que, en el caso del *Libro de Alexandre*, se condensan en el hecho de ser la obra, según Menéndez y Pelayo, "la primera aparición de dos temas clásicos, el de Alejandro y el de Troya, en la literatura española, y tiene pasajes escritos con verdadero talento poético y cierta elevación de estilo, aunque el conjunto sea árido y fastidioso" (XXV); aunque a la postre nos resulta mucho más reveladora la valoración, en el caso del *Poema de Fernán González*, de sus "leyendas épicas interpretadas y refundidas por un poeta monástico; y como quiera que los primitivos *Cantares de gesta*, relativos á Fernán González, han perecido, y sólo nos queda este *rifacimento* en forma de *mestér de clerezía*, no hay para qué encarecer lo mucho que importa en la historia de nuestra poesía épica histórica" (*Ibid.*).

Y aquí ya sí, lejos ya de la poca estima en la que durante años se tuvo a los poemas escritos en *cuaderna vía* (aunque incluso una obra capital escrita en esta forma no escapa a la sospecha de lo *árido y fastidioso*), al hablar de un "*rifacimento* en forma de *mestér de clerezía*", la etiqueta, el nombre que venimos analizando aquí, es empleado ya sin ningún género de titubeo a comienzos del siglo XX por uno de los próceres de la filología española, luego algo había ocurrido por el camino.

Y se hizo el nombre: Milá y Fontanals y Menéndez Pelayo

Aunque aparece recogido como introducción a su libro *De la poesía heroico-popular castellana*, de 1874, ya en 1865 pronunciaba Manuel Milá y Fontanals su famosa "Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española, leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866". En este discurso, Milá toma en consideración, al margen de la poesía heroica, "la introducción del verso regular de catorce sílabas y aun su disposicion en estancias monorrimas, si bien lo último, habitual en la poesía latino-eclesiástica, pudiera en rigor atribuirse á un nuevo elemento, un tanto acrecentado pero de modo alguno comunicado por el comercio con los franceses" (1874: XV). Ese *nuevo elemento* del que habla Milá

no es otro que lo él llama la *ciencia occidental*, es decir, el bagaje cultural que va desde la filosofía clásica hasta el *scriptorium* de los monasterios, y que según Milá "no solo, como pudiera creerse, ejerció una acción, si bien definitiva, momentánea y ya lejana en los tiempos más recientes, sino que aun en estos, siguió obrando á la continua, por medio de la transmisión literaria" (*Ibid.*), de manera que, continua Milá, "la lengua y la versificación no solo determinaron en el orígen de la nueva lengua y prosodia, sino que mas tarde las fueron sujetando, en cuanto era ya posible, á la antigua norma conservada en los moldes escritos" (*Ibid.*), dando lugar a "la sola existencia en la poesía castellana de una escuela docta, de un «mester de clerecía»" (*Ibid.*).

Y he aquí que ya podemos trazar una primera conceptualización del *mester de clerecía* a partir de las palabras de Milá y Fontanals, cuyas líneas maestras serían las siguientes: en primer lugar el hecho de ser un movimiento forjado con elementos venidos de Francia cuyos asuntos se españolizan; la recurrencia al verso regular de catorce sílabas podríamos citarla como segundo elemento constitutivo del concepto *mester de clerecía* en la visión de Milá y Fontanals, siempre dispuesto en estancias monorrimas y habitual, como hace notar Milá, en la poesía latino-eclesiástica; la tercera idea de fuerza que sacaríamos a colación para desarrollar el concepto *mester de clerecía* en el filólogo catalán no sería otra que el influjo de lo que él llama la *ciencia occidental* (en el sentido especificado más arriba), que en su opinión se traslada a la lengua y a la versificación, dando origen a la nueva prosodia y sujetando la nueva lengua a la antigua norma; y por último, una cuarta idea directriz en la configuración de este primer concepto de *mester de clerecía*, sería el influjo ejercido por la tradición del saber eclesiástico clásico. Estas ideas, he aquí quizá lo más relevante, cree Milá que son aplicables a una *escuela docta* solamente existente en la poesía castellana.

Una vez bien establecido este bloque, Milá y Fontanals podrá trazar una distinción decisiva entre lo heroico-popular y lo erudito y docto, pues advierte que:

> El caudal poético se cifra en las obras conservadas ó perdidas del género heroico-popular, y en las de la escuela docta ó de clerecía, que a pesar de la diferencia que ya arguye la natural oposición entras las obras de la poesía popular y las de la erudita, aseméjanse cuando menos en que la segunda conserva dejos de la primera, y en la ausencia de prácticas y defectos que no tardaron en invadir la poesía castellana (1874: XVII).

A la postre esta distinción habría de resultar fundamental, y aunque durante mucho tiempo fuese aceptada como una especie de distinción "natural", "descubierta", "dada a luz" gracias a la modernización de la metodología filológica propia del XIX, no hemos dejar pasar la ocasión de notar que incluso el discurso de Milá es más transparente ideológicamente de lo que se suele señalar. No desde otra idea tan propia de la historiografía del XIX pudiera concebirse entonces esa preocupación por el mito de los orígenes, por la "pureza" de cierto tipo de poesía, que luego con el tiempo ha de verse "manchada", corrompida, venida a menos. Para Milá no parece haber otro "estado puro" en el origen de la poesía española que esta dicotomía entre lo heroico-popular y lo erudito-docto, y de ahí que lo importante sea caracterizar ambas tendencias a partir de sus rasgos comunes; rasgos que, en lo concerniente al estilo, se manifestarían en el predominio de lo grave y lo serio en obras de índole muy determinada, así como la rudeza y aspereza propia de otras, sin olvidar la ausencia de lo vivaz e ingenioso que, lógicamente (y con la excepción concedida a las adaptaciones de las fábulas orientales), lleva a una escasez de lo censurable y licencioso; en la forma, los orígenes de la poesía española relacionados con la mencionada dicotomía, habla Milá de la preponderancia de la sencillez, a menudo la tosquedad, pero nunca la vana galanura, sin que ello implique que esté desprovista de arte o gracia con frecuencia, y manifestada en una versificación que es definida ora como monótona y pesada (caso de los poetas de la *clerecía*), ora como pobre e imperfectísima (caso de los poetas populares); por último, en cuanto a los caracteres de los personajes, pone de relieve Milá la presencia apabullante de la dignidad altiva, a veces ceñuda, pero nunca enfática.

Aunque si hay una hito verdaderamente capital en esta historia de la conceptualización del *mester de clerecía*, este no es otro que el Tomo II de la *Antología de poetas líricos castellanos* que, en 1891, publica el eminente Marcelino Menéndez y Pelayo. Le cabe al siguiente párrafo del Prólogo, probablemente, el honor de haber sido el más significativo e influyente, durante muchos años, en la historia de la definición del *mester de clerecía*:

> Abre nueva era en la historia del arte castellano la aparición de la primera escuela de poesía erudita, escuela cuyo desarrollo comprende siglo y medio próximamente, desde principios del XIII, hasta mediados del XIV. Esta escuela, para marcar su distinción respecto del arte rudo de los juglares, se daba á sí propia el título de *mester de clerecía*, esto es, oficio, ocupación ó empleo propio de clérigos, tomada esta palabra

> *clérigo* en el sentido muy lato con que se aplicaba en los tiempos medios, como sinónimo de hombre culto y letrado, que había recibido la educación latino-eclesiástica. [...] Afectaba esta escuela sumo desprecio hacia las formas toscas y desaliñadas del arte juglaresco, y en cambio gustaba de pregonar sus propias excelencias como *arte de nueva maestría* y *mester sin pecado*, preciándose además de *contar las sílabas* y de *fablar cuento rimado por la cuaderna vía* (1891: XXXI).

Los rasgos enunciados aquí no pasarán desapercibidos al especialista como los propiamente definidores de cierta visión tradicional en torno al *mester de clerecía*, aunque no por ello dejan de ser las palabras de Menéndez y Pelayo, a nuestro entender, sentencias rezumantes de historia crítica del siglo XIX; por ejemplo, al hablar de la "primera escuela de poesía erudita" en la "historia del arte castellano", quedan patentes tanto la visión, ahora agrupada e institucionalizada, de un *corpus* heterogéneo de materias que quizá nunca tuvieron conciencia en la Edad Media de su unidad, bajo el nombre de "arte castellano", de la misma manera que esta "primera escuela de poesía erudita" en el mismo no escapa a la obsesión decimonónica por los orígenes, condensados ahora desde el principio en el paradigma de la institucionalización por excelencia, una "escuela", por lo demás "erudita" frente a una conciencia de "arte popular" anterior. Dicha "escuela" se extendería, como acabamos de ver, desde finales del siglo XIII hasta mediados del XIV, marcando su distinción con respecto a la "rudeza" del arte de los juglares, y consciente siempre de su propia excelencia. Por otra parte, tanto la doble acepción de la palabra "clérigo" (hombre letrado / hombre eclesiástico) como la voluntad de hacer poner de relieve los valores "poéticos" que se cifran en la maestría de contar las sílabas, son dos direcciones que a menudo han transitado los teóricos del *mester*.

O quizá deberíamos decir los teóricos de los dos *mesteres*, puesto que a este respecto también habría de quedar plasmada la pauta en las palabras de Menéndez Pelayo:

> Coexistió el *mester de clerecía* con el de *juglaría*; pero no se confundieron nunca. Coexistió también, andando el tiempo, con las primeas escuelas líricas, con las escuelas de trovadores, pero mantuvo siempre su independencia y carácter propio, de tal modo que hasta en las obras poéticas del Arcipreste de Hita y del Canciller Ayala, en que ambos elementos se dan la mano, no aparecen confundidos sino yuxta-puestos (1891: XXXIII).

Añadiendo inmediatamente que, considerado socialmente, el *mester de clerecía* "no fue nunca ni la poesía del pueblo, ni la poesía de la aristocracia militar, ni la poesía de las fiestas palaciegas, sino la poesía de los monasterios y de las nacientes universidades ó *estudios generales*" (*Ibid.*). De manera que la separación de base entre lo culto y lo popular, queda delimitada desde los propios orígenes del concepto *mester de clerecía*, dotando a éste de un carácter casi "antipopular", monótono tal vez en sus formas, pero "literariamente" refinado, en marcada oposición frente a la ignorancia.[39]

Así las cosas, el gran polígrafo cántabro traza un inventario (XXXIV-XXXV) en el que incluye toda la obra de Gonzalo de Berceo, el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Alejandro*, el *Poema de Fernán González*, las *Coplas de Yusuf*, la *Vida de San Ildefonso*, del Beneficiado de Úbeda, el *Libro del Arcipreste* y el *Libro del Canciller Ayala*; dicho inventario, además, abarcaría un campo geográfico muy extenso, y por lo tanto marcado por los dialectalismos, cuyo elemento aglutinador sería el uso del alejandrino (XXXVI-XXXVII); y en cuanto a las formas empleadas, son multitud (XXXVIII-XXXIX): leyendas hagiográficas, relaciones de milagros, declaraciones de misterio y dogmas, historias clásicas como las de Alejandro y Troya, novelas bizantinas (*Apolonio*), fábulas coránicas (*Yusuf*), asuntos de historia nacional (*Fernán González*), y extensiones a terrenos varios como la sátira o sermones generales contra todos los estamentos del mundo, el apólogo o ejemplo, la novela picaresca y autobiográfica, o la parodia épica.

Las semillas, por tanto, ya estaban plantadas. El concepto era vigoroso. La autoridad de quien lo formulaba, imponente. En otras palabras: la tradición crítica en torno a una escuela de poesía erudita llamada *mester de clerecía* acababa echar a andar.

[39] "Así se explica su especial carácter, la predilección por ciertos asuntos, el fondo de cultura escolástica de que hacen alarde sus poetas, y la relativa madurez de las formas exteriores, que son ciertamente monótonas, pero nada tienen de toscas y sí mucho que revela el artificio perseverante y sagaz industria literaria" (Menéndez y Pelayo 1891: XXXIII).

1.2. Canonización del *mester de clerecía*

De los "dos mesteres" al "caso Jünemann": a caballo entre los siglos XIX y XX

Tras la irrupción en el panorama filológico del hispanismo del recién mencionado segundo volumen de la *Antología de poetas líricos castellanos*, de Menéndez y Pelayo, la etiqueta *mester de clerecía* fue imponiéndose –de manera más o menos inconsciente pero implacable– en las categorizaciones empleadas por la crítica sin ser puesta en entredicho durante varias décadas. Al principio de manera nada estruendosa, mencionada de pasada en los tratados sobre literatura como una suerte de concepto natural, pre-establecido no por el gran polígrafo cántabro sino por la propia Historia Literaria.

A propósito de este proceso de canonización del marbete *mester de clerecía* tras la obra de Marcelino Menéndez y Pelayo, quizá la prueba más temprana que podamos aducir sea la aparición, en 1892, de un *Compendio de la Literatura Española*, a cargo de Luis Rodríguez Miguel, catedrático numerario, según se indica, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Salamanca. Puede verse por su fecha que la irrupción de esta obra es muy poco posterior, prácticamente inmediata, a la de la *Antología de poetas líricos castellanos*, obra ésta última que, tal y como indica el propio Luis Rodríguez Miguel, aparece estando en prensa la suya. El impacto de la *Antología* es tal que obliga al autor del *Compendio* a tener en cuenta, incluso para la lectura de su obra, el Prólogo a la *Antología* de Menéndez y Pelayo, en el cual, indica Rodríguez Miguel, habrán de encontrarse, para el caso de la Edad Media, "noticias y datos que deben consultar los que deseen formar juicio de las alteraciones de la poesía de esta época" (1892: 27). Habla Luis Rodríguez Miguel, en su *Compendio de la Literatura Española*, de un proceso que transcurre, en su opinión, entre los siglos XII y XIII y que se definiría por la aparición de una forma métrica regular en manos de los clérigos en la poesía, cuyo fondo habría así perdido el carácter popular por ser los asuntos menos conocidos e interesantes, pasando a ser la forma la cuaderna vía como plasmación de un cambio en las condiciones de los poetas, que pasarían de ser juglares "de boca" a convertirse en juglares "de péñola". Este fenómeno, añade el catedrático de Salamanca, estuvo "en manos de los clérigos, que quizá por esto se llamó *mester de clerecía*" (*Ibid.*).

Una década más tarde, en 1902, aparece en Granada una paradójicamente sincrética *Historia general de la literatura*, firmada por Miguel Gutiérrez. La Primera Parte de dicho manual está dedicada a la literatura española, y en ella ya traza una clara delimitación entre un *mester de juglaría*, definido como una "escuela de trovadores ó juglares ambulantes, que de plaza en plaza iban cantando, sin arte alguno, las proezas de los reconquistadores del suelo patrio" (1902: 22), y un *mester de clerecía*, que Gutiérrez define como "escuela que no es toda de clérigos, pero sí de cultura latino-eclesiástica y que hacen en lengua vulgar versos de «sílabas cuntadas»" (*Ibid.*). En este caso, aunque brevísima, la distinción juglaría / clerecía es más que explícita.

Del mismo año, 1902, data un *Compendio de la Historia General de la Literatura y especialmente de la española*, publicado en Valladolid bajo la autoría de Pedro Muñoz Peña, catedrático numerario, a la sazón, de Historia General de la Literatura en el Instituto General y Técnico de Valladolid. En la Lección 23, Muñoz Peña no habla propiamente de una distinción entre un *mester de clerecía* y un *mester de juglaría*, no al menos en esos términos, pero sí traza otra bastante similar entre un grupo que él denomina *poemas heroico-populares*, "pertenecientes á la inspiración heróica y patriótica de nuestra literatura" (1902: 228), y otro de *poemas eruditos o de clerecía*, los cuales, "sin dejar de estar conformes con la inspiración popular, están compuestos por hombres de letras, por clérigos que sabían latín, pero que escribían sus versos en *romance paladino*, es decir, en lengua vulgar" (230). La nómina de estos últimos incluye toda la obra de Berceo, así como el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, el *Poema de Fernán González* y el *Poema de José o Yusuf*. Pese a dejar aparentemente fuera los poemas que hoy consideramos "de clerecía" del siglo XIV, leeremos en Pedro Muñoz Peña un caso típico de interiorización de la terminología empleada por Menéndez Pelayo cuando, al escribir precisamente acerca del *Libro Rimado de Palacio*, del Canciller Pero López de Ayala, lo juzgue como "el resumen y síntesis de todas las anteriores que en la literatura del siglo XIII se conocen con el nombre de *Mester de Clerezia*" (246).

Importantísima será la aparición en 1906, aunque ya prometida en una nota de 1888 como tuvimos ocasión de ver más arriba, a cargo de Alfred Morel-Fatio, de su edición del *Libro de Alexandre* basada en el Manuscrito de París, descubierto por él mismo. Mucho más importante, eso sí, para la historia editorial del *Alexandre* que para

nuestro tema en concreto, pues se trata de una edición muy lingüística en la que Morel-Fatio apenas entra al trapo de cuestiones relativas a la crítica temática o ideológica del poema. Como ya había anunciado en 1888, una de las principales novedades de este Manuscrito P reside justamente en el hecho de que, en la última estrofa, el magno poema aparece atribuido a Gonzalo de Berceo, y no a Juan Lorenzo Segura de Astorga.[40] Poco importa aquí y ahora la cuestión de la autoría, pero sí hemos de notar que, precisamente a propósito de esa estrofa, considerará Morel-Fatio que está escrita "au profit du plus célèbre des versificateurs castillans du *mester de clerecía*" (1906: XX), esto es, Gonzalo de Berceo, sea suya la obra o no, como el propio editor pone en duda. En cualquier caso lo importante es que estamos ante un caso más de asunción de la etiqueta *mester de clerecía*, y no tan nimio como pudiera parecer, pues no deja de ser significativo que en los trabajos dedicados por el mismo autor al *Libro de Alexandre*, ya mencionados aquí, y que datan de 1875 y 1888 respectivamente, tal término no aparecía por ningún sitio.

No significa esto que, en estas primeras décadas del siglo XX, la etiqueta *mester de clerecía* fuese empleada por la totalidad de la crítica, y en ese sentido hemos de mencionar, aunque sea mínimamente, el díscolo ejemplo del que hemos dado en llamar "caso Jünemann". En 1913 aparece en Friburgo, en la imprenta pontificia de Herder, una *Historia de la literatura española y antología de la misma*, cuyo autor, Wilhelm Jünemann, se muestra obsesionado por una exaltación a ultranza del catolicismo. Curiosamente, junto a la exacerbación del clero que aparece en la página 17, lo único destacable es la total ausencia de alusiones a un *mester de clerecía* en la poesía del siglo XIII, donde además Jünemann sitúa a Juan Ruiz. De hecho, los poemas hoy considerados del *mester* aparecen en el siglo XII, y no tematizados como *mester de clerecía*, sino como *toscos ensayos* del género caballeresco que ya anuncian según

[40] Atribución, la de Berceo, no obstante, que el propio Morel-Fatio se tomará la molestia de poner en entredicho: "rien ne s'oppose à ce que la strophe ait été fabirquée par quelqu'un qui avait lu les *explicit* de Berceo, savait certaines circonstances de sa vie et qui, pour une raison à lui seul connue, voulut faire passer le *Libro de Alexandre* pour une oeuvre de ce versificateur." (1906: XIX). Todavía en 1916 seguirá vacilando acerca de la autoría berciana Federico Hanssen quien, como colofón a un estudio métrico acerca de la elisión y la sinalefa en el *Libro de Alexandre*, concluirá: "La diferencia entre Berceo y el *Alejandro* es numérica: las elisiones son muy escasas en Berceo. Puede ser que este hecho indique que los autores son diferentes. Pero puede ser también que el poeta modificara su prosodia obedeciendo a una evolución lingüística que se efectuaba durante su vida" (1916: 356).

Jünemann (quien todavía atribuye, por cierto, el *Libro de Alexandre* a Lorenzo de Segura). Probablemente sea el último eslabón en la historia de lo no-dicho que podamos datar.

Los años treinta y los grandes manuales: fin del titubeo

El primer tomo de la *Historia de la lengua y la literatura castellana*, de Julio Cejador y Frauca, ve la luz en el año 1932. Por lo que respecta al tema del *mester de clerecía*, se muestra bastante poco titubeante, como demuestra este parágrafo número cien de la obra:

> Para distinguirlo del *mester de juglaría* o romances populares no escritos y cantares líricos que cantaban los *juglares*, llamose *mester de clerecía* la poesía erudita o escrita comúnmente por *clérigos* y escolares, la única gente letrada de aquellos tiempos. Esta escuela duró hasta fines del siglo XIV. Por más que Berceo se llame a sí mismo *juglar*, buen cuidado tiene de ponderar su *arte de nueva maestria*, su *mester sin pecado*, despreciando el arte popular, no escrito, de los juglares, y preciándose de *contar las sílabas* y de *fablar cuento rimado por la cuaderna via*. Llamaban a estas obras *libros, dictados, prosas*, y sólo por analogía con los romances y cantares populares les dieron a veces también nombres de cantares y romances. Pero no eran obras para cantadas por plazas y campos sino para leídas por los cultos, y las más eran devotas, para lectura de monjes y gentes allegadas a los monasterios. Los asuntos fueron la epopeya popular o romances; pero más a menudo las historias eclesiásticas, los libros de milagros y vidas de santos, y algunos de la antigüedad pagana, que corrían en la literatura francesa y provenzal, y más en los libros de la erudición latina eclesiástica, pues sólo a través de ésta, continuada, y cada vez más pobre y fabulosa, desde Juvenco, Prudencio, Sedulio y San Eugenio hasta Teodulfo y los poetas de la corte carolingia, y desde estos hasta los de la corte alemana de los Otones [...] conocieron la antigüedad clásica los autores del *mester de clerezía* (1932: 201-202).

Las características que Cejador atribuye al *mester de clerecía* podemos tildarlas sin ningún problema de canónicas. En primer lugar porque, sin vacilaciones, Cejador se vale de la tradicional idea del carácter erudito de los poemas de "clerecía" frente al "popular", "no escrito", de los juglares, estableciendo una distinción cuyas resonancias habremos de examinar más adelante. Este arte erudito, calificado de *escuela*, se prolongó en opinión de nuestro crítico hasta finales del siglo XIV, extendiendo durante dos siglos su condición de "nueva maestría" (solamente denominada "romance" por

influencia de la vertiente "popular", como cree Cejador en una deducción quizá demasiado precipitada), presta para ser leída *por* y *para* gentes cultas. Entre el amplio abanico de temas de que se valen estos poemas (epopeya popular o romances, historias eclesiásticas, libros de milagros y vidas de santos) aquellos concernientes a la antigüedad pagana, directamente tomados de la tradición francesa y provenzal, así como del *corpus* de saberes provenientes de la erudición latino-eclesiástica, vendrían a ser poco menos que un reducto de una cultura *cada vez más pobre y fabulosa*, frente a la pujanza de las literaturas centradas en asuntos vernáculos. Rasgos todos ellos que se han canonizado en los manuales de literatura española durante décadas, y que todavía hoy muchos podemos reconocerlos como bastante familiares. Rasgos también que Cejador completa poniendo el acento en el metro empleado por esta escuela: alejandrino de influencia francesa, de ritmo yámbico, y conocido como tetrásfono monorrimo o cuaderna vía (1932: 203-205).

También 1932 es el año en el que aparece en Madrid, bajo la autoría de Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia, una *Historia de la literatura española* en la que:

> Se entiende por *mester de clerecía* la escuela literaria representada por los que se llamaban *clérigos* en la Edad Media, que eran, no sólo eclesiásticos, sino hombres de letras. Esta escuela empleó el tetrástrofo monorrimo aconsonantado de catorce sílabas, relacionado con la métrica francesa (en contraposición del verso de diez y seis sílabas, de carácter popular y netamente español, propio del *mester de juglaría*); y sus poemas son narrativos , por lo general extensos, de fondo más o menos doctrinal y con pretensiones eruditas, por lo cual no es raro en ocasiones encontrar en ellos algún rasgo pedantesco. Esta escuela se inicia con Berceo y concluye con el canciller Ayala (1932: 73).

Una vez más estamos ante una definición, aunque bastante más escueta que la de Cejador, bastante canónica del *mester de clerecía*, inseparablemente al hilo de los criterios establecidos por Menéndez y Pelayo. La reiterada oposición entre clérigos y juglares o su condición como "escuela literaria" son rasgos persistentes que, habremos de verlo, no carecen ni mucho menos de una fuerte carga ideológica. Tampoco carece de ésta el hecho de recurrir a la forma para establecer rasgos distintivos, pues para estos autores el verso de catorce sílabas se debe a la influencia de la literatura francesa, de manera que no puede sino oponerse al verso español "de carácter popular" encarnado en

el metro de dieciséis sílabas, al tiempo que las "pretensiones eruditas" son vistas como un "rasgo pedantesco" que no hace sino acrecentar esa consideración del *mester de clerecía* como elemento *quasi* ajeno a la tradición poética castellana; ese extrañamiento que desde posiciones tradicionalistas, obsesionadas por establecer los cimientos de la literatura española en "lo popular", parece siempre producir este *corpus* de poemas difícilmente explicables en ese sentido. No obstante, se trata de una extrañeza que, como no pueden dejar de señalar Hurtado y J. de la Serna y González Palencia, bien pudo persistir a su manera durante dos siglos, nominalmente tres, si tenemos en cuenta que la obra del canciller Pero López de Ayala se prolonga hasta comienzos del siglo XV.

Aunque en una tercera edición de 1950 la *Historia de la literatura española* de Ángel Valbuena Prat se viese aumentada, la primera data de 1937.[41] El amplio Capítulo IV (1964: 70-98) de la misma lleva por título "El «mester de clerecía»", y dentro de éste un primer epígrafe acarrea con el nada equívoco rótulo de "La escuela del «mester de clerecía»: condición erudita, lenguaje, métrica, modelos" (70). Dicho manual es todo un hito en la "historia de las Historias" de la literatura española, de manera que constituye un ejemplo del todo representativo de cómo a finales de la década de los treinta la concepción del *mester de clerecía* como "escuela poética" se había instaurado plenamente. Como advierten Gabriel Nuñez Ruiz y Mar Campos Fernández-Fígares en su estudio *Cómo nos enseñaron a leer*, "Valbuena Prat irá siempre de un modo muy directo a la literatura. Y este es un cambio no menos sintomático con respecto a otras historias de la literatura, porque en «el Valbuena» no se concede tanta importancia a las peculiaridades del entorno histórico o político" (2005: 181). Esto, pensamos, explica muy a las claras por qué Valbuena prefiere empezar comparando el *mester de clerecía* con la cultura y el arte que le son coetáneos, poniendo de manifiesto, por ejemplo, la semejanza de la obra de Berceo con ciertos capiteles románicos.[42]

[41] Nosotros sólo hemos podido tener a mano la séptima edición, de 1964.

[42] En concreto podemos exponer como ejemplo el siguiente juicio: "La literatura del siglo XIII representa en su escuela erudita del «mester de clerecía» afinidades indudables con la cultura y el arte coetáneos. Pensemos en la arquitectura monástica de fines del XII y principios del XIII (en que transcurrió la juventud de Berceo), y sentiremos la misma emoción delicada y recogida de las vidas de santos cantadas en iguales hileras de versos alejandrinos. La suavidad íntima del claustro de Santo Domingo de Silos muestra las detalladas figuras de sus capiteles románicos y de los relieves, como el códice del monasterio en que se

El criterio que va a adoptar Ángel Valbuena Prat a la hora de establecer un hilo unitario para los poemas del *mester de clerecía* es claro, y no difiere en absoluto del que se ha convertido en tradicional: "Todos los poemas de este *mester* o *menester* de clérigos (hombres de letras) están escritos en estrofas de cuatro versos alejandrinos (de catorce sílabas) a «sílabas contadas», con una sola rima: *tetrástrofos monorrimos alejandrinos*" (1964: 71). Tampoco deja de cultivar la idea, igualmente básica en la conformación histórica de la evolución del *mester de clerecía* de que: "A medida que avanza el siglo XIII se nota, en la transición a la siguiente centuria, una tendencia a sustituir el verso alejandrino por el de dieciséis sílabas, como en el *Libro de miseria de omne*, comenzando por la disolución de esta unidad venerable, que en manos del Arcipreste de Hita, en el siglo XIV, llegará a poseer extraordinaria flexibilidad" (*Ibid.*).

De ser sólo por lo expuesto hasta ahora, la concepción que Valbuena muestra en su manual del *mester de clerecía* no diferiría en absoluto de la canónica de "primera escuela de poesía erudita del arte castellano". Sin embargo, un matiz, un destello introducido en una nota a pie de página sorprende en esta *Historia de la literatura* ya antes, incluso, del clásico artículo que Raymond S. Willis habría de publicar en los cincuenta, y que veremos más adelante, dando nuevo alimento para vigorizar la polémica. Por el momento, en la mencionada nota, Valbuena ensaya una primera crítica a la idea del *mester de clerecía* como escuela: "Conviene advertir que el término, ya clásico, de *escuela* aplicado a «mester de clerecía» no implica convivencia de grupo, ni nada análogo. Los autores de tales poemas coinciden en la métrica y en el sentido erudito, eclesiástico, sin ningún otro lazo común de lugar o asunto. Se trata de un caso de «estilo» más que de escuela propiamente dicha" (1964: 71). Hemos de ocuparnos con más detenimiento en otra parte de la concepción del *mester* como escuela. Lo que ahora toca es hacer historia, y en ese sentido el juicio de Valbuena no va en absoluto desencaminado, pues también nosotros pensamos que a las alturas de los años treinta en

---

guardó la vida poemada del fundador. La vuelta al gusto de lo primitivo ha logrado descubrir las bellezas escondidas en las sencillas narraciones de historias sacras, de explicaciones de la liturgia, de hazañas de héroes antiguos vestidos con la cota y embrazando el escudo medieval, como los soldados romanos en torno a la Resurrección de Cristo, de una escultura del románico. La naturaleza estilizada, la alegría ingenua y luminosa de los mejores momentos de Berceo, nos sugiere la luminosa música de paraíso del pórtico delicioso de la catedral de Santiago" (Valbuena Prat 1964: 70-71).

que fue promulgado, el término "escuela" aplicado al *mester de clerecía* era "ya clásico".

No otra cosa sino lo que se considera clásico es lo que se implanta en el sistema educativo. Buena cuenta de esto último da la *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos*, que en 1939 empieza a publicar Guillermo Díaz-Plaja. Hemos podido consultar la sexta edición, que corresponde al año de 1942, y dice estar "muy ampliada" y "adaptada al nuevo plan vigente". La primera parte de la obra está dedicada a las letras comprendidas entre los siglos XII y XVII; de vocación claramente didáctica la simplificación con la que Díaz-Plaja trata el tema es apabullante: "Como en la Edad Media, el *oficio* se conoce con el nombre de *mester*, he aquí que se establecen dos escuelas poéticas perfectamente determinadas: el MESTER DE JUGLARÍA y el MESTER DE CLERECÍA" (1942: 17). Esta oposición de "escuelas poéticas", que tanto ha de persistir en nuestra concepción histórica de la literatura, será la que sostenga la visión de Díaz-Plaja, quien no se apartará un ápice de ella. Si los "primeros monumentos literarios llegados hasta nosotros pertenecen, pues, al *mester de juglaría*" (*Ibid.*), por oposición, se deduce que "así como existe un oficio o *mester* de juglares, existirá también un oficio o *mester de clerecía*" (34). Los ejes sobre los que se sustenta este último *mester*, el de *clerecía*, serán unas reglas precisas –las del tetrástrofo monorrimo- en cuanto a la forma, recurrencia a fuentes no reales sino "literarias" (religiosas, novelescas) en cuanto al fondo, y un léxico más culto que el de los juglares por lo que se refiere al vocabulario. Entran Berceo, el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre* en la nómina. Difícil es encontrar un esquema más canónico que éste.

El paso seguro (de momento): los años cuarenta y los primeros cincuenta

Con la instauración del régimen franquista, en la inmediata postguerra no es difícil reconocer un repliegue intelectual que acaba por cerrar líneas sobre casi cualquier idea proveniente de un ámbito no hispánico. En el tema que nos ocupa encontraremos la impresión (falsa, por supuesto), de que la filología camina con "paso seguro" al amparo del magisterio de la Escuela de Filología Española. El nacionalismo es el eje sobre el que se genera un más que apreciable uso de la literatura como inmersión en el inconsciente destinada a reforzar determinados símbolos afines al régimen.

Irónicamente ha sido calificada esta etapa de "serie negra" en un estudio histórico de la didáctica (Nuñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares 2005).

Bástenos a nosotros con señalar que ese movimiento de repliegue ideológico destinado a reforzar sólo aquello que bajo los Pirineos queda en la mano de los vencedores tal vez explique el relativo silencio con el que en su día fueron acogidos –y nos atreveríamos a decir que aún hoy persiste- los dos artículos, a todas luces de orientación panrománica, del hispanista francés Georges Cirot. En un número del *Bulletin Hispanique* de 1942 comentaba, como tantos otros al hilo de la segunda cuaderna del *Alexandre*, lo siguiente:

> Ainsi, ce qui caractérise très apparemment ce «mester», cette technique, par opposition à l'art des *juglares*, c'est la discipline métrique à laquelle il est soumis. Il est bridé, sangré, comme dans un uniforme, tant par le compte des syllabes que par la quadrature strophique, la coupure des hémistiches, l'imposition des rimes, une pour quatre vers. La rédation d'un de ces quatrains exige du travail et de l'expérience (1942: 6).

Nada de particular hallamos, en principio. El *mester de clerecía* es asociado con una "técnica" de composición que se opone a la de los juglares y que tiene rasgos bien definidos: sílabas contadas, estrofa cuaternaria, cesura que divide los versos en dos hemistiquios, imposición de la rima cada cuatro versos. La *cuaderna vía*, en definitiva, que requiere de trabajo y de experiencia. Hasta aquí Cirot no hace hablar a dicha cuaderna más allá de la definición canónica. Cuestión más peliaguda, sin embargo, es la que nos plantea en los siguientes términos:

> On est en droit de supposer que les relations avec la France, favorisées par l'installation de l'Ordre de Cluny en Espagne au temps d'Alphonse VI et peut-être aussi par l'arrivée de Français en Espagne pour la croisade qui davait aboutir à la bataille de las Navas, ont eu, entre autres conséquences, cette oportune intrusión d'un *mester* importé d'au delà des Pyrénèes; et si on l'a dénommé *mester de clerecía*, c'est qu'il était, en effet, particulier aux clercs, aux lettrés (15-16).

¿Intrusión de un *mester* importado del otro lado de los Pirineos? Nótese bien que una cosa es afirmar, como creían ya Milá o Menéndez y Pelayo, que el *mester* tomó prestados asuntos de las letras del país vecino y otra cosa muy diferente dejar escrito que la denominada "primera escuela de poesía erudita de la poesía castellana" era en sí misma una importación. Tal vez demasiado afirmar para ser bien recibido en un país

dominado entonces por el nacionalismo más acérrimo, máxime si la deuda que se le reconoce al componente francés es doble: por la gran amplitud cultural –innegable- de la Orden de Cluny y por la ayuda en la batalla de las Navas de Tolosa.

Más lejos aún iría Cirot en 1946, y nuevamente tomando como vehículo el *Bulletin Hispanique*. "Il y a un inventaire à faire" (1946: 194), escribirá Cirot tras haber subrayado en el anterior trabajo el carácter panrománico del *mester*. El criterio de Cirot, notablemente ancho, no rehúye empezar por la presencia de la *cuaderna vía*, la cual "dominera pendant deux siècles la poésie narrative, morale ou religieuse, triple aspect dont les lignes ne sont pas toujours distinctes" (*Ibid.*), pero forma métrica –sigue escribiendo Cirot- "n'a pas éttouffé d'autres formes" (*Ibid.*). Cirot, por tanto, no elaborará su inventario al hilo del encorsetamiento métrico, sino que prácticamente hará una clasificación más o menos matizada de toda la poesía de los siglos XIII y XIV, y aún del quince. Así habla ya de poemas del *mester* –siempre en función de la influencia francesa- a partir de 1200 con la *Disputa del alma e del cuerpo* y el *Misterio de los Reyes Magos*; el grupo que conforman la *Vida de Santa María Egipciaca*, el *Libro de los tres Reyes de Oriente* y las *Cantigas* de Alfonso X son vistos como precursores de Berceo, precisamente el autor que coompleta de lleno el *mester* y que, junto con el *Poema de Fernán González*, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio* y la *Historia troyana en prosa y verso*, es clasificado dentro del grupo de poemas del siglo XIII; por su parte, el *Libro de miseria de omne*, los *Proverbios de Salamón*, el *Poema de Yuçuf*, las *Coplas de Yoçef*, los *Proverbios morales*, de Sem Tob y el *Tractado de la doctrina cristiana*, de Pedro de Veragüe son clasificados dentro de la prolongación del *mester de clerecía* del siglo XIV en su vertiente eclesiástica, mientras que el *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala, el *Poema de Alfonso Onceno*, y el *Libro de Buen Amor*, del Arcipreste de Hita forman parte del grupo de poemas del mismo siglo no vinculados a la iglesia; aún hay espacio, en la visión de Georges Cirot, para incluir en el inventario del *mester de clerecía* a la *Dança de la muerte*, como exponente del siglo XV.

En nuestra historia el hispanista francés ocupa un lugar paradójico, puesto que empieza partiendo de la existencia de una técnica versificatoria presente en la poesía castellana, continúa señalando la deuda de tal técnica con la poesía traída a Castilla desde Francia, y acaba estableciendo un inventario que en su totalidad no se ajusta, ni mucho menos, a la técnica versificatoria de la que había partido. Interesante es, no

obstante, su esfuerzo por establecer una perspectiva panrománica en un momento en el que, como pasamos a ver a continuación, no se daban en España las condiciones para que fructificase. Las voces imperantes en la crítica española cantaban otra copla.

Tal es el caso, por ejemplo, de la conceptualización del *mester de clerecía* que encontramos en el Tomo I de la *Historia de la literatura española* de José Manuel Blecua, aparecida en 1943. Los orígenes del *mester* son explicados de la siguiente manera en las primeras líneas del Capítulo III:

> Cuando la poesía épica alcanza su apogeo, surge a su lado una poesía más culta y refinada, propia para una mayoría de caballeros estudiosos y de clérigos, que se conoce con el nombre de *mester de clerecía*. Presenta, frente a los cantares de gesta, abundantes notas diferenciales, aunque también es cierto que la épica influye mucho en estos autores cultos (1943: 21).

Y es que, como puntualiza Blecua: "Frente a los cantares de gesta la poesía del mester de clerecía se diferencia tanto por la forma cuanto por su contenido" (22), siendo este tradicional binomio el que actúa en el fondo de la caracterización de los poemas *de clerecía*; poemas que, en opinión de José Manuel Blecua, hacen explicable su rasgo distintivo en la forma, principalmente, por el uso del verso alejandrino monorrimo conocido como cuaderna vía y, secundariamente, por la recurrencia a un lenguaje cuajado de latinismos y cultismos, el uso de un léxico amplio y la abundancia de metáforas y comparaciones; en cuanto a la temática –nos dirá este filólogo- es destacable la introducción de temas eruditos y europeos, tales como las vidas de santos, los milagros marianos, las leyendas de la Antigüedad clásica, y los temas épicos.

Hasta aquí las diferencias entre los poemas juglarescos y los *de clerecía*. Éstas, no obstante, no eximen a Blecua de escribir "a su vez, la poesía juglaresca presta numerosas fórmulas a esta nueva escuela, ya que no era tan fácil romper con una tradición poética, que, sobre ser tan nacional, era tan querida por el pueblo" (1943: 22). Las nociones de nacionalidad y de pueblo contaban ya con una larga tradición neotradicionalista avalada por la Escuela de Filología Española de Menéndez Pidal, empeñada en reproducir hasta la saciedad, de manera explícita o implícita, la polémica entre tradicionalistas e individualistas más allá del territorio estrictamente concerniente a la discusión en torno los orígenes de los cantes de gesta. Blecua no hace sino asimilar el concepto de "tradición literaria" para la Edad Media, y es sabido el papel que en

dicha idea juega el binarismo entre forma y contenido, popular y culto, nacional y foráneo, etc. Incluso podemos reconocerlo en la clasificación por épocas del mester que encontramos en esta obra:

> La poesía del mester de clerecía dura todo el siglo XIII y bastante del XIV, pero entre ambos siglos existen notables diferencias. Las del siglo XIV, representada por las obras del Arcipreste de Hita y del Canciller Ayala, aun conservando notas específicas de la poesía anterior, tiende a usar el verso de 16 sílabas, más que el de 14; la temática es diferente: coexisten distintos temas dentro de un mismo libro, y se rompe la unidad métrica intercalando canciones, serranillas, loores de seis a ocho sílabas cada verso. El lenguaje varía también, abandonando el latinismo y aproximándose al habla popular, siendo muy utilizados los refranes y las frases breves sentenciosas (Blecua 1943: 23).

No lo dice, pero es fácil deducir que la evolución lógica, aquella que se supone natural, no es sino el lento aproximarse al carácter popular, expresión de ese espíritu nacional que Menéndez Pidal trazaba a través de sus caracteres inmutables, que se supone congénito a la tradición literaria española. Los factores que llevaron al arcipreste a utilizar el verso de dieciséis sílabas (reduplicación del octosílabo castellano), o la ampliación de la variedad métrica, así como el abandono del latinismo por el habla natural que se vale de refranes y frases breves sentenciosas, no serían sino la consecuencia última de una evolución genética que llevaría inscrita en sus profundidades la esencia de un espíritu inmutable que dejaría su impronta de castellanidad en las letras españolas ya desde la Edad Media.

Marcado el ambiente por este tipo de criterios no es de extrañar que algunos trabajos en los años cuarenta centraran su atención, primordialmente, en el origen de la forma de la cuaderna vía (Henriquez Ureña 1945 y 1946) y en la necesidad de dejar bien establecido el inventario de deudas y préstamos entre los elementos autóctonos de la cuaderna vía y aquellos debidos a la cultura de allende los Pirineos. Imposible sería, igualmente, alumbrar nuestro tema con la precisión deseable sin tener en cuenta la aportación a la historiografía literaria española que se forjaba no ya al otro lado de los Pirineos, sino también al otro lado del océano. La primera edición de la *Historia de la literatura española*, de Ángel del Río, veía la luz en Nueva York en 1948. Una segunda ampliada y acabada por su esposa, Amelia Agostini, al morir el autor, le sucedería en 1963, aunque las modificaciones no habrían de afectar más allá de la parte dedicada a la literatura contemporánea. En el primer volumen, subtitulado *Desde los orígenes hasta*

1700 encontramos un condicionante de partida en la concepción general de la obra que también habrá de afectar a la percepción del *mester*, pues el autor advierte: "El dividir el estudio de un escritor según los géneros que cultiva, procedimiento bastante común en la historias de la literatura, conduce, a nuestro juicio, a la confusión porque relega a segundo término el elemento básico de toda creación literaria, que es la personalidad misma del autor" (1982: 23).

Partiendo de este centralismo de la idea de individuo tan cara al mundo anglosajón en el que Ángel del Río estaba desarrollando su labor, más que de escuelas o contraposición de mesteres, el Capítulo II hablará ya en su título de "La poesía primitiva: juglares, clérigos y trovadores" (1982: 78-81). Por lo que respecta a los dos primeros, que son los que nos conciernen, el clérigo es el poeta del monasterio, de la Iglesia depositaria de la cultura tradicional, cuyo "arte adquiere caracteres de escuela" (*Ibid.*), mientras que el juglar es el poeta de todos, el colectivo, y el que no muestra "gran preocupación artística ni espíritu de escuela" (80). Sólo a partir de esta tipología del poeta que pone el acento en lo individual trazará Ángel del Río una distinción entre dos mesteres, siendo la correspondiente al *mester de clerecía* bastante canónica:

> Se da este nombre de «mester de clerecía» a un tipo de poesía que en el siglo XII [sic] empiezan a componer los poetas letrados o clérigos en una forma fija: la estrofa de cuatro versos alejandrinos, de catorce sílabas con un mismo consonante, llamada «cuaderna vía». Tiene de común con la poesía épica de los juglares el ser narrativa. Fuera de esto, la distinción es precisa. El autor, a diferencia de los juglares, se jacta de emplear la maestría, es decir, el arte de contar las sílabas: «fablar curso rimado por la cuaderna vía», como se dice en el *Libro de Alexandre*. Se preocupa además de seguir fuentes eruditas. Sus asuntos pertenecen a la tradición culta y proceden de obras compuestas generalmente en latín. […] Los temas que el poeta utiliza son religiosos, como los de Berceo; históricos o novelescos de la antigüedad clásica, como el *Libro de Alexandre* o el *Libro de Apolonio*, o bíblicos y coránicos, como el más tardío *Libro de Yúsuf*. Por excepción, se trata de un tema histórico nacional, como en el *Poema de Fernán González*, recreación de las viejas gestas (127-128).

Los elementos que da para definir al *mester*, puede verse, no hacen sino enfatizar la tradición que arrancaba con Menéndez Pelayo: escuela del siglo XII [sic] caracerizada por la cuaderna vía, carácter narrativo, recurrencia a fuentes eruditas, lugares comunes tomados de la tradición latina culta y temas que abarcan lo religioso, lo histórico y lo

novelesco, la bíblico y lo coránico e incluso las gestas. Aunque eso sí, "si la épica, el «mester de juglaría», tiene su centro principal en Castilla, la mayoría de las obras de clerecía parecen haberse creado en zonas no castellanas o, a lo sumo, fronterizas de Castilla" (128). Dos mesteres, por tanto, y dos zonas geográficas. Y de momento prácticamente nada nuevo entre el sol y la tierra.

También en 1948 aparece la *Historia de la literatura española*, de José García López, cuyo Tema 6 lleva por título "El mester de clerecía. Berceo" y comienza con una afirmación que, en su aparente naturaleza de simple registro de un hecho, esconde un carácter lo suficientemente tajante como para no dejar lugar a dudas: "El siglo XIII ve surgir, junto al espontáneo y popular arte juglaresco, un nuevo estilo de más cuidada perfección: el *Mester de Clerecía*" (1977: 44). Y decimos tajante porque esa "cuidada perfección", bajo la asociación sin ningún tipo de matiz entre el arte de los juglares y aquello que resulta "espontáneo y popular", se está dirimiendo en todo momento el problema de fondo que ha condicionado nuestra percepción de un sector importante de las letras castellanas medievales. Sólo a partir de esta "perfección" podrán atribuírsele al *mester de clerecía* el aluvión de rasgos que han venido caracterizándolo hasta un sector de la crítica de nuestros días muy apegado a la definición canónica: la intención de los poetas *de clerecía* de difundir el saber entre los iletrados, la ausencia de originalidad en función del respeto al texto escrito, el uso del tetrásfono monorrimo, las oscilaciones del lenguaje entre los latinismos y los giros familiares, la presencia de temas religiosos y culturales tomados de la tradición erudita europea, con alguna concesión a los motivos épicos, la recitación en público para ampliar la cultura de un minoría docta y la elaboración de una nómina que incluye, además de a Berceo, al *Libro de Apolonio*, el *Libro de Alexandre*, y el *Poema de Fernán González* (44-45). En suma, el *mester de clerecía* será la cristalización de un movimiento mediante el cual los clérigos "se incorporan a la literatura en romance y siguiendo las huellas de los juglares, que desde hacía siglos venían dirigiéndose al pueblo en lengua vulgar, inician una amplia producción encaminada a difundir entre los iletrados una cultura que hasta este momento había permanecido encerrada en las silenciosas bibliotecas monacales" (*Ibid.*).

Por lo que respecta a la cronología hará notar este catedrático que la llamada "escuela poética de la «cuaderna vía» sufre una profunda evolución" (García López 1977: 69). Dicha "profunda evolución" se explica por la presencia de nuevas

combinaciones métricas en cuanto a la forma (dejando de cultivarse la cuaderna vía por completo a finales de siglo) y por el predominio de la inspiración didáctico satírica en cuanto al fondo. El *corpus* de poemas del XIV lo configuran el *Poema de Yúsuf*, el *Libro de miseria de omne*, los *Proverbios morales* de Sem Tob y las obras del Arcipreste de Hita y Pero López de Ayala. Se encuentra esto último en el Tema 9, "El Arcipreste de Hita. El mester de clerecía y el de juglaría en el siglo XIV". Difícilmente un título puede dar más idea de su apego a una serie de parámetros canónicos.

La distinción entre *juglaría* y *clerecía* se da por hecho, todavía en 1948, en el volumen *Tres poetas primitivos* que a finales de marzo de ese mismo año publica don Ramón Menéndez Pidal. En una breve introducción escribe su autor, a propósito de la *Historia crítica de la literatura española* de Amador de los Ríos, que de la poesía del siglo XIII éste sólo llegó a conocer "los poemas narrativos en cuartetas alejandrinas, arte de clerecía, y los poemas igualmente narrativos en pareados, arte de juglaría" (1968: 10). Con el debate conocido desde entonces como *Elena y María*, el fragmento del *Roncesvalles* y la *Historia troyana polimétrica*, los tres editados en el mismo volumen, aseverará Menéndez Pidal que, gracias a la última, la poesía del siglo XIII se tornaba "en una animada métrica de clerecía" (*Ibid.*), inadvertida hasta entonces. Tal matiz no habría de impedir, por supuesto, la tradicional dicotomía, de manera que las tres obras editadas iban a presentar, en opinión de Pidal, "referentes tanto a la escuela de clercía como a la de juglaría" (11).

A finales de la década de los cuarenta, en 1949, aparece la ambiciosa *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja, en cuyo Tomo I, *Desde los orígenes hasta 1400*, habremos de encontrar un artículo de Manuel de Montoliu con título "La poesía heroicopopular castellana y el mester de clerecía" (Montoliu 1949: 295-401). La definición general que da Montoliu del *mester de clerecía* está muy cerca de marcar un punto de inflexión como el que veremos en los años cincuenta:

> En el transcurso del siglo XIII, la influencia de los estudios universitarios, la creciente expansión de las órdenes monásticas en España, y en general el progreso de la cultura científica coadyuvaron unánimemente al despertar de la individualidad en el campo de las letras. A la época anterior, que se distinguió por el carácter anónimo y colectivo de las obras literarias, sucedió otra en la que el individuo realiza los primeros esfuerzos

> para emanciparse del fondo común del ambiente social y hacer alarde de su propia visión personal de las cosas (Montoliu 1949: 369).

El proceso de cómo surge esta "visión personal" de las cosas, amparado en esa noción de individualidad que cada vez iba más en alza hasta culminar con el importante artículo de Raymond Willis que veremos más adelante, es explicado por Montoliu (1949: 364-368) con un razonamiento que, no obstante, muestra buena parte de los lugares comunes vistos hasta ahora. Montoliu señala cómo a principios del siglo XIII empiezan los clérigos a escribir en la lengua del pueblo distinguiéndose del *mester de juglaría* al reflejar la cultura de los monasterios. Esta nueva escuela, añade, nace como resultado de una doble reacción: contra el descuido, la negligencia, y la falta de regularidad del *mester de juglaría*, por un lado; y contra la dependencia respecto a la poesía francesa, porvenzal, o portuguesa de las formas anteriores, por otro. Habría sido inventado el *mester* por Berceo en la segunda estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, y secundado luego por la cuaderna, también segunda, del *Libro de Alexandre*.[43] Habrían así coexistido los dos mesteres durante un segundo y un tercer periodo de la *clerecía*, y mantenido más tarde su independencia frente a la lírica trovadoresca, prolongándose así hasta bien entrado el siglo XIV con el Arcipreste y Ayala.

En lo concerniente a la temática del *mester de clerecía* hará pesar Montoliu (1949: 369-371) la losa de la ostentación del saber, tachándola de "pueril", llena de "pendatería" y expresión máxima de un "candoroso infantilismo" (369). Los temas "populares" apenas quedan relegados a Berceo, predominando, en general, cuatro grupos temáticos: poemas religiosos (Berceo), poemas novelescos (*Libro de Apolonio* y *Libro de Alexandre*), poemas épico-nacionales (*Poema de Fernán González*), y poemas bíblicos (*Poema de Yúsuf*). Dicho espectro temático se vería ampliado en los poemas del siglo XIV. A diferencia de lo que acabamos de ver en otros autores, Montoliu piensa que los poemas *de clerecía* surgen de todos los puntos del territorio nacional. Poco importa eso, en cualquier caso, sino para constatar que no siempre el consenso puedo aplicarse en todos sus matices. Montoliu nos ofrece una visión en la misma cuerda –esto es, canónica- que las vistas hasta ahora, aunque la brecha para introducir la idea de la individualidad aplicada al *mester* tiene en él a uno de sus pioneros.

[43] Dando por autor del mismo a Berceo, por cierto.

No sucede lo mismo con un muy extenso estudio métrico del verso de clerecía realizado por Julio Saavedra Molina que, a comienzos de la década de los cincuenta, aparece póstumo en el *Boletín de filología* (póstumo porque el insigne investigador chileno del Instituto de Filología había muerto en 1949 y el número correspondiente a 1950-51 era un homenaje a él). No es intención nuestra entrar en los detalles de la métrica, pero sí, cuanto menos, registrar la siguiente consideración general acerca del *mester de clerecía*:

> Menos de dos siglos duró el "mester de clerecía", desde algo entrado el siglo XIII hasta fines del XIV. "Mester" es transformación de la palabra latina "ministerium", tal como "métier" en francés y "mestiere" en italiano, y "menester" en varios manuscritos antiguos del propio castellano (por ej., el del *Poema de Alejandro*, de París). Y mester o menester significaban "oficio poético" o "arte versificatoria". Y porque ya existía desde el siglo XII el "mester de joglaría", practicado por juglares, o sea, cantores populares, ambulantes, sin latín y hasta iletrados: los "nuevos" de entonces se llamaron "de clerecía", para hacer notar que eran letrados [...]. La calidad de letrado coincidía entonces con la profesión de monje o de clérigo, y eran éstos casi los únicos hombres de cimientos un poco superiores a los del pueblo llano. Adoptaron, además, un procedimiento de versificar diferente del de los juglares, no por engreimiento de cultura, sino porque sus composiciones poéticas tenían otro fin: el de ser leídas, en vez de cantadas. Su concepción del arte y del fin provenía quizá de Francia y de la lectura de modelos latinos y franceses, de lo cual hay huellas en todas las primeras obras (1950-51: 254).

Todavía en el ecuador del siglo XX es de notar que una serie de oposiciones canónicas cristalizan en las palabras de Saavedra Molina. De ahí que el *mester de clerecía* tenga una duración de dos siglos (XIII y XIV) y se nos presente como opuesto a un *mester de juglaría* basado en el cantar, que es popular, ambulante, sin latín,e iletrado; por el contrario, el *mester de clerecía* no puede sino ser letrado, propio de clérigos con letras apegados al monasterio, y exponente de un nuevo procedimiento pensado para ser leído en la manera de difusión de un saber panrománico que toma elementos del latín y del francés.

Mucho más curioso que éste es el caso de la obra que en 1951 la Cambridge University Press publica con el título de *The Literature of the Spanish People. From Roman Times to Present Days*, firmada por el hispanista inglés Gerald Brenan. Dicho trabajo no será vertido al español hasta 1958, en la Editorial Losada de Buenos Aires, y

pasarían aún décadas hasta que en 1984 apareciese publicada en suelo peninsular –con Prólogo de Gonzalo Torrente Ballester- gracias a la editorial Crítica de Barcelona, con el título de *Historia de la literatura española*.[44] Puede observarse enseguida que la traducción del título al español es engañosa, pues con su nueva forma bastante más aséptica y menos descriptiva que la del original desvirtúa el potencial revelador de aquello que nos vamos a encontrar que posee el título en inglés. Ya en el Prefacio, Brenan hace una exposición más o menos programática en defensa de una fenomenología positivista, apegada a la interpretación de la historia de la literatura como manifestación de un peculiar espíritu popular que iría desde los romanos, visigodos y árabes hasta la actualidad, y que resulta sorprendentemente tardía si tenemos en cuenta que estamos hablando de 1951.[45]

El punto del que Gerald Brenan parte para estudiar la poesía de la Edad Media no puede sino ser tradicional, si tenemos en cuenta que arranca de la siguiente advertencia:

> Temo que el lector se canse un tanto de oír hablar de cuaderna vía, arte mayor y cantigas de amigo y todavía más de zéjeles, estribillos y villancicos. Pero, en los tiempos medievales, lo importante eran la forma y el género, no el genio o la personalidad del autor. Cada forma de verso es sostenida por una escuela –casi se podría decir un gremio- de juglares y poetas, quienes satisfacen una determinada necesidad social en forma parecida a la de cualesquiera de otros artesanos (1984: 26-27).

Lejos de jugar la baza de la individualidad artística, que estaba a punto de irrumpir precisamente desde el ámbito hispanista anglosajón, Brenan indica en el mismo párrafo que, a diferencia del espíritu de la literatura clásica, él está hablando de una poesía "profundamente sumergida en lo tradicional y anónimo" (27). Género, forma, escuela, gremio, son todos conceptos relevantes para nuestro tema.

[44] Ésta es, dicho sea de paso, la única edición que hemos podido encontrar.

[45] O no tan sorprendente, si tenemos en cuenta, por ejemplo, el gusto de Brenan por cierto popularismo arcaizante, más apegado al Romanticismo que a la rigurosidad filológica, que quedaría perfectamente representado en el hecho de que el hispanista aprendiese la lengua española precisamente durante su estancia en un pueblo de la Alpujarra granadina.

La visión del *mester de clerecía* de Brenan, con las premisas que acabamos de ver, no va a dar mucha tregua para lo novedoso u original. Al hablar de "La poesía de Castilla" el tema queda resuelto con las siguientes palabras:

> Floreció en esta época en Castilla otra clase de poesía: la narrativa llamada *mester de clerecía*. Como su nombre lo indica, era una poesía «culta», escrita en castellano por sacerdotes o clérigos. Tenemos tres principales ejemplos de ella en el siglo XIII: el *Libro de Apolonio*, el *Libro de Alexandre* y las vidas rimadas de varios santos por Gonzalo de Berceo. Los dos primeros poemas son romances sobre temas clásicos, sacados de los originales latinos del siglo XIII; algo tedioso como conjunto, contienen algunos animados y pintorescos pasajes que ponen de manifiesto la vida contemporánea y particularmente las actividades de músicos y juglares. Disfrutaron de mucha boga que duró casi dos siglos. En cambio, los poemas de Berceo nunca fueron conocidos fuera de un pequeño grupo de monasterios de los lindes de Navarra y Castilla, donde vivió. Sólo en tiempos recientes ha sido reconocido su mérito (1984: 95-96).

Poesía narrativa, culta, propia de clérigos, perteneciente al siglo XIII y prolongada durante casi dos siglos conformando un conjunto "algo tedioso". Nada que no pudiera estar ya escrito en el hispanismo decimonónico, por otra parte. Si algo inquieta a Brenan es precisamente el uso del "alejandrino español de catorce sílabas cuyo cuidadoso cómputo, nos dirá, "es un signo de cultura y de influencia francesa" (99), destinado "a la recitación, no al canto" (*Ibid.*). Quizá al hilo de este tema surge la observación más significativa que Brenan escribe para nuestro tema:

> De dónde procede esta medida tan poco española? No es de la poesía francesa o provenzal. Su modelo es la poesía latina goliardesca que comenzó a ser escrita en Inglaterra, Francia y Alemania a comienzos del siglo XII. Esta influencia latina podía ser natural en una poesía compuesta por clérigos, pero al cruzar los Pirineos experimentó un cambio en el tono y los temas, porque no hay nada de goliárdico o satírico en parte alguna de la poesía española en *mester de clerecía* de este siglo. Para encontrar una cosa así, debemos pasar al siglo XIV y al Arcipreste de Hita (*Ibid.*).

El juego incesante que consiste en detectar y separar lo autóctono de lo foráneo no es ajeno, como podemos ver, a Gerald Brenan. La historia de la construcción de la etiqueta *mester de clerecía* es, en buena medida, la historia de la construcción de un enemigo imaginario, de una parte de las letras españolas que no se ajusta a lo que debiera ser según los dictados esencialistas, constitutivos de un supuesto espíritu nacional popular,

que promulgaba la Escuela de Filología Española. El sector que acabamos de ver comprendido entre los años cuarenta y los primeros cincuenta, por lo que respecta a la crítica, había repetido hasta la saciedad dicho juego.

1.3. La polémica y la ampliación

La polémica: o de cómo la tesis individualista entra en escena

Puede decirse que la polémica en torno a la existencia o no de una escuela poética autóctona de Castilla llamada *mester de clerecía* no tiene lugar, propiamente hablando, hasta la aparición, en 1957, de un famoso artículo a cargo de Raymond S. Willis. Hasta ahora no hemos sino mostrado cómo el marbete *mester de clerecía*, que en ningún momento anterior al tradicionalismo de raigambre positivista del siglo XIX se había planteado ni resultado relevante, adquiere significado a raíz de su canonización por parte de la figura de Menéndez y Pelayo. Todo lo que hemos mostrado hasta aquí no ha sido sino el proceso por el cual se fue cociendo a fuego lento el contenido actual de una etiqueta crítico-histórica, muy debatida en el hispanomedievalismo filológico, que nos ha llevado a concluir que siempre existió como realidad, desde su plasmación en el exordio del *Libro de Alexandre* hasta nuestros días, exactamente de la misma manera que la conocemos hoy. Sin embargo, el progresivo interés que la literatura medieval española fue despertando en investigadores extranjeros, unido a la permeabilidad que está en la naturaleza de toda crítica literaria, trajo consigo, entre otras cosas, una visión de la investigación sostenida –tal vez de manera inconsciente- en la noción de individualidad que a todas luces pesa mucho más en el mundo anglosajón que en nuestros hábitos latinos.[46]

No es de extrañar, por tanto, que el propósito que R. S. Willis dice perseguir en su capital artículo sobre el *Libro de Alexandre* no sea otro que el de "to search out the special freight of signification that the term bore for him, over and above its generalizad meanings in the thirteenth century" (1956-57: 214). En otras palabras: lo que le interesa a Willis es la marca que la individualidad literaria imprime al texto, la lectura de tales huellas individuales por encima de la tradicional lectura "gremial" de la cuaderna segunda del poema, el particular concepto que el autor del mismo pudo tener del

[46] Nos referimos, claro está, estrictamente a la noción de individualidad que esta en la base de la ideología liberal, no a otra.

término *clerecía*. Y para dilucidar la cuestión, Willis refiere la declaración de saberes que Alexandre, entre las cuadernas 40 y 45, expone ante su maestro Aristóteles (gracias al cual sabe *clerecía*), haciendo notar que la *clerecía* que el joven conquistador ha aprendido pasa por la gramática, la lógica y la retórica (la totalidad del *Trivium*, por tanto), con preferencia, por lo que al *Quadrivium* respecta, por la música y la astronomía, relegando a la aritmética y a la geometría y siendo éstas sustituidas por la filosofía natural y la medicina para completar las siete artes.[47] Tomando como punto de referencia dicho pasaje, Willis llegará a la conclusión de que la *clerecía* "is not then, for our author, just erudition, but something closely identified with the *studium* of school or university; and its value is symbolized by association with Aristotle, the supreme scholar" (*Ibid.*).

Difícilmente, por tanto, desde la visión de Willis podría mantenerse la tradicional distinción (volvamos a llamarla con todas sus comillas "gremial") entre un *mester de juglaría* y un *mester de clerecía*. La clave desde la que es leída la cuaderna segunda reside, más que en el intento de detectar una separación tajante entre dos "escuelas literarias", en la afirmación de la intención de un autor que busca definir –también frente a los juglares- en qué consiste exactamente *su* propio mester. Para Willis: "Quite evidently the author's *ministerio* was something more than the mere penning of verses, however correctly, although it obviously included this too. Hence he made his disclaimer of *juglaría*, which connoted, not necessarily despicable art, but simply verse and music and entertainment, and nothing more" (1956-57: 215-216).

Si bien la distinción entre *juglaría* y *clerecía* queda atenuada en la visión de Willis, paralelamente, las diferencias entre el *Libro de Alexandre* y los demás poemas englobados necesariamente en el *mester* son puestas de manifiesto con cierto detalle. Merece la pena citarse el párrafo completo:

> But these speculations must not obscure the central fact that the *Alexandre* is something more than merely the most erudite member of a group of poems that are conveniently lumped together as *"mester de clerecía"*. The self-consciously erudite

[47] "The Prince specifies the substance of his *clerecía* (40-45): grammar, logic, and rhetoric, or the *trivium*, followed by music and astronomy from *quadrivium*. Neither arithmetic nor geometry is mentioned to complete the latter; but in compesation natural philosophy (natural history) is included, and medicine, from the higher faculties, brings the number to seven" (Willis 1956-57: 214).

> Alexander-poet is the antithesis of Berceo, who sought –though by no means in ignorant naïveté– to write en *roman paladino, en qual suele el pueblo fablar a su vecino*; he had pretentions wholly unlike those of the pious and patriotic author of the *Poema de Fernán González*; his display of *clerecía* is at levels far deeper than in the *Libro de Apolonio*, which, in point of fact, laid claim only to a new technique, or *nueva maestría*, not to a demonstration of the scholar's calling. In the next century, the *Libro de Buen Amor*, despite its Ovidian and other classical reminiscences, dwells in a radically different climate and shows scorn for those who study *clerecía* and *en cabo saben poco* (st. 125); the scholarly Pero López de Ayala is in no sense a *clérigo* like our author; and, not to prolong the list, even the *Libro de la miseria de omne*, with its plagiarisms of the Alexander-poet's claims to stylistic excellence, is designed not so much to propagate high scholarship as to vulgarize Pop Innocent III's *De contemptu mundi*, which in the original latin *non lo entiende todo omne sino el que es letrado* (st. 3) (1956-57: 223-224).

Básicamente la afirmación que podemos encontrar en estas palabras que estaba desencadenando la polémica era justamente el hecho de que Willis hiciese notar "el hecho central de que el *Alexandre* es algo más que meramente el miembro más erudito de un grupo de poemas que han sido conveniente aglomerados como *mester de clerecía*". Sobre todo porque hace notar que dichos poemas han sido precisamente eso, "aglomerados" (lumped), dando a entender que las diferencias que los separan individualmente son lo suficientemente destacables como para que dicha agrupación en un *corpus* homogéneo resulte sospechosa de artificio arbitrario. Si bien Willis no niega abiertamente la existencia de una escuela poética llamada *mester de clerecía,* da a entender que lo más importante en el estudio del *Libro de Alexandre* no es precisamente su carácter supuestamente fundacional, sino aquello que particulariza a un poeta que tiende a hablar a través de la figura de Alexandre frente a otras composiciones similares. Hacer notar que la conciencia que el poeta del *Alexandre* pudo tener de su propia erudición frente al llano *roman paladino* de Berceo, que sus pretensiones eran totalmente distintas de las "pías" y "patrióticas" del *Poema de Fernán González*, que su concepto de *clerecía* era mucho más profundo que el que tenía el autor del *Libro de Apolonio* con su referencia a la técnica simplemente versificatoria de la *nueva maestría*, que el clima en el que escribe es radicalmente distinto al del Arcipreste, que en realidad Pero López de Ayala no es en ningún sentido clérigo como él, o que la preocupación por la excelencia estilística del autor del *Libro de miseria de omne* tenía que ver más con la intención de romancear el poema de Inocencio III que con la de difundir la alta

cultura no es precisamente una negación explícita de la escuela del *mester de clerecía*. Es una de las negaciones implícitas que más tinta –siempre preparada ésta para la reacción- han hecho correr jamás en la historia de nuestro medievalismo filológico.

Visto ahora con perspectiva, las muchas páginas que se han escrito después del artículo de Willis probablemente no hubieran llegado a tanto de no ser por el respaldo que en 1965 le brindaba Alan Deyermond en un artículo que se nos antoja casi como la bisagra que habría de mantener abierta la puerta de la insistente polémica en torno al *mester de clerecía*. Deyermond sugiere lo siguiente:

> It will be seen that most of the points in the tradicional definition are present in *Alexandre 2*: learned authorship, hostility to *juglares*, rhyme, *cuaderna vía*, and syllabic regularity. Indeed, it is hardly overstating the case to say that the definition is not merely supported by *Alexandre 2* but derives from it, and we should perhaps consider the possibility that, were it not for the words of one thirteenth-century poet, nobody would have thought of dividing early narrative poetry into two watertight compartments. The meaning that the *Alexandre* poet intended when he wrote these words, and the extent to which other poets writing in *cuaderna vía* accepted them as a manifesto, become in these circumstances matters of some importance (1965: 112).

Efectivamente parece exagerado reducir, por las palabras de un poeta del XIII, toda la poesía de ese mismo siglo a una clasificación en dos compartimentos estancos. Probablemente sin el famoso Exordio nadie hubiera llegado a esa conclusión, pero el Exordio existe y en cuestiones de letras todo merece ser explicado. Lo que sí deberíamos plantearnos es que tal distinción, esa exageración que sugiere Deyermond, es muy posterior al momento en el que fueron escritas esas palabras, como hemos tratado de mostrar hasta ahora.[48]

[48] No podemos dejar de notar que en *La letra y la voz*, Paul Zumthor llega a una conclusión muy similar a la de Deyermond, considerando exagerado establecer la distinción entre dos mesteres a raíz de un par de versos: "En España, dos versos del *Libro de Buen Amor*, interpretados como un juicio clarificador, han dado lugar en el vocabulario de los medievalistas a una oposición entre el *mester de clerecía* y el *mester de juglaría*, oposición que, por lo demás, se atenúa en los trabajos más recientes. Ni en Francia ni en Italia se han hecho distinciones tan tajantes" (Zumthor 1989: 84). El vasto dominio que Zumthor demostró durante toda su vida de las literaturas románicas pensamos que podría hacer de este juicio un puntal legimitador para cualquiera. Lástima que el desliz que lo lleva a confundir el *Libro de Alexandre* con el

Compartimos sólo a medias los argumentos del maestro Deyermond, pues al considerar que "is difficult to believe in the accepted picture of a school-founding manifesto issued by the *Alexandre* poet and seriously supported by all other poets who have been labeled in literary history as practitioners of the *mester de clerecía*" (1965: 116), simplemente podemos decir que ésa es, a grandes rasgos, parte de la argumentación que vamos a suscribir en esta tesis. Nuestra explicación de por qué no aceptamos esa idea del manifiesto "fundacional" de una escuela poética dista algo, dicho sea con el mayor de los respetos, de ser explicada sólo "because of the number of supposedly *juglaría* works that turn out to learned authors" (*Ibid.*). Ciertamente la suspicacias que Deyermond había heredado de Willis son también nuestras, como en cambio no lo son, probablemente, las categorías a través de las cuales vamos a pensar unos mismos poemas. Más adelante se verá que haremos más hincapié en unas determinadas leyes de escritura que en la formación (la tan socorrida distinción entre lo culto y lo popular) de quienes la ejercen, aunque ambos aspectos estén íntimamente relacionados la cuestión nos parece mucho más compleja.

La ampliación: caminos de ida y caminos de vuelta

Después de los dos trabajos citados resultará prácticamente imposible volver al tema del *mester de clerecía* sin que cada línea que se escriba sobre él constituya, en mayor o menor medida, una contribución más a la historia de un tema polémico. La gran variedad de matices, ideas, redefiniciones, idas y vueltas, en definitiva, obliga a que a partir de ahora esta síntesis que venimos realizando no siga el mismo principio organizador estrictamente cronológico que hemos venido utilizando hasta este momento. Por el contrario, distinguiremos dos grandes caminos seguidos en la polémica en torno al *mester*, dos grandes bloques, cuya separación es meramente temática. Así pues, se verá que un mismo autor puede aparecer en ambos sin que ello implique contradicción: desde este momento son las ideas las que imponen una taxonomía, y no sólo sus autores.

Por lo demás, entendemos por *caminos de ida* aquellas líneas temáticas que siguen, aunque no siempre de manera abierta, la senda abierta por Willis y Deyermond y que, por lo tanto, si no se oponen siempre abiertamente al concepto tradicional del

Libro de buen amor constituya un despiste tan clamoroso. Preferimos pensar que se trata justamente de eso, de un despiste.

mester de clerecía cuyo proceso de canonización acabamos de ver, sí que buscan cuestionar –y con frecuencia iluminar y enriquecer- determinados aspectos del mismo. Su característica unitaria, pensamos, reside en el hecho de que no siempre parten de la tajante distinción entre dos mesteres, sino que muy por el contrario se proponen superar tal binarismo.

Con la expresión *caminos de vuelta* hacemos referencia a aquellas ideas que, ya inscritas en un marco de desarrollo de una larga polémica, surgen en buena medida como intento de volver a un concepto canonizado del *mester de clerecía*. Esto no implica que no aporten novedades, y que a menudo la pasión del matiz no se aprecie en las ideas que siguen esta estela. Ninguna polémica, en el fondo, es tan impermeable. Lo que define a las ideas que configuran estos *caminos de vuelta* es el intento de definición (y con frecuencia *redefinición*) del marbete *mester de clerecía* desde categorías estrictamente "literarias"; es decir, el intento de forjar una imagen del mismo como emanación consciente de la "historia literaria" ya desde el principio. También es rasgo común a las ideas que configuran este bloque la costumbre de volver a ese binarismo de fondo que, si bien a partir de ahora no siempre acabará dando como resultado esa suerte de distinción "natural" entre dos mesteres o escuelas (se hablará también de dos formas de hacer "literatura", algo no menos complicado, como veremos), sí que será el mismo que ya estaba en la base de dicha distinción.

Caminos de ida

Conste, para empezar, que hablamos tanto en un bloque como en otro de "caminos", y no de "camino". En el interior de ambos bloques, pese a las características comunes recién señaladas arriba y que los distinguen uno del otro al tiempo que los singularizan, la uniformidad dista mucho de ser completa. El plural de estos *caminos de ida* se justifica por la distinción que vamos a trazar de tres posiciones básicas:

1) Una primera hace referencia a aquellos trabajos que contienen ideas fácilmente relacionables con la tesis individualista utilizada por Willis y Deyermond desde el inicio de la polémica. En este conjunto –que no es el más amplio- interpretaremos trabajos que tienden a ceñirse estrictamente al comentario de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* viéndola como la expresión de un *mester* individual en lugar de cómo el manifiesto fundacional de una escuela.

2) Una segunda posición, que denominaremos panrománica, se definiría precisamente por su tendencia a poner de manifiesto aquellos aspectos que el llamado *mester de clerecía* comparte con otras manifestaciones escritas en romance en Europa. En un artículo acerca de la conveniencia de abordar la literatura española desde la sociología, ya en 1973 proponía José Carlos Mainer "una ruptura con el viejo esquema «mester de juglaría-mester de clerecía», obviamente favorable al segundo" (Mainer 1973: 77).[49] El pronóstico que acto seguido proponía Mainer en lo concerniente al estudio de la literatura medieval española hace pensar en esta línea: "parece que en lo sucesivo lo internacional ha de primar sobre lo nacional (...), lo latino sobre lo árabe o autóctono, lo escolar sobre lo popular, lo político concreto (...) sobre la exégesis vágamente nacionalista" (Mainer 1973: 78).

3) Y por último una tercera posición que, sin dejar necesariamente de considerar al *mester* desde su dimensión panrománica, hace hincapié en "lo político concreto", como lo llama Mainer, poniendo de relieve aquellos aspectos que lo conectan –más rigurosamente de lo que se había apreciado hasta ahora- con los aspectos materiales concretos que lo producen. La dimensión estamental del mismo, así como su redefinición en torno a lo que pudo significar la posesión del saber en el siglo XIII, serán a nuestro entender dos ejes fundamentales de este último conjunto de los *caminos de ida*.

Ecos de la tesis individualista

En 1978, cuando Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavalan publicaban su peculiar *Historia social de la literatura española*, consideraban, llegados al *mester de clerecía*, que una de sus características definidoras era la aparición del "orgullo intelectual, inseparable del individualismo" (2000: 74). Y los términos, a las puertas de los ochenta, son del todo significativos. Ya antes, en el mismo año, 1965,

[49] No evitaremos adelantar ya que ese "obviamente" de Mainer es, quizá, un poco precipitado. Más adelante tendremos ocasión de desarrollar con más precisión una tesis que aquí esbozamos: que el *mester de clerecía* se explica en buena medida como la invención de un fantasma por parte de la crítica, de un contrapunto legitimador, por contraposición, de esa naturaleza esencialmente "popular" de la literatura española que forjó la Escuela de Filología Española de Menéndez Pidal. La construcción de esa parte no popular no haría, en el fondo, sino afianzar y reforzar la energía de la otra, la "popular", la que supuestamente definiría el carácter nacional y su plasmación "literaria" frente a otras literaturas.

en el que el artículo de Deyermond, a la postre muy citado, veía la luz, también desde el ámbito del hispanismo anglosajón G. B. Gybbon-Monypenny señalaba un problema de base en el *mester de clerecía* a la hora de confrontarlo con el de juglaría:

> on the one hand they contain an abundance of passages in which an audience is addressed in a manner that reflects the conditions of oral performance -the *juglar* facing his listeners; on the other hand one can find passages which seem incompatible with these conditions passages where the author says things which only seem to make sense in the context of the reader seeing the manuscript page (1965: 240).

De donde deducimos cierta plasmación representativa en estas palabras de esa doble dirección por la que nos van a llevar los ecos de la tesis individualista: por un lado la necesidad –ya reclamada por Deyermond- de superar la rigidez que impone la distinción entre juglaría y clerecía como parámetros definidores de la poesía del siglo XIII; y por otro, al poner el acento en la posibilidad de una lectura individual, directa del manuscrito, se subraya de paso el hecho de que "it is safer to judge each text individually, on the basis of its general aims and character, than to generalize about the whole genre on the basis of the oral type formulae that are common to it" (*Ibid.*). Para Gybbon-Monypenny, el hecho de que un grupo de poemas compartan una misma forma métrica, e incluso ciertas técnicas comunes de representación, "does not preclude the likehood of great differences in the works themselves; one need only compare, for example, Berceo's lives of saints with the *Libro de buen amor*" (*Ibid.*).

Más que de poner de relieve los rasgos de los autores individuales, por tanto, habla Gybbon-Monypenny de los poetas del *mester de clerecía* en función del público al que se dirigen, de manera que "in addressing directly an imagined audience, poets of the *mester de clerecía* were simply following a convention derived from their models, and did not expect their works to be performed by *juglares*" (1965: 240). Lo importante, en cualquier caso, es la introducción de la idea de la lectura individual, y la escasa validez que tendría, en tal caso, la distinción entre un *mester de juglaría* y otro *de clerecía*.

En 1967, tan sólo un par de años después de la aparición de los ya mencionados trabajos de Deyermond y Gybbon-Monnypeny, se publicaba en la Universidad de La Plata una primera monografía ya consagrada al *mester de clerecía* a cargo de Pedro Luis Barcia. En principio, la aportación de Barcia no parte de premisas opuestas a las

tradicionales, basándose incluso en observaciones tan convencionales como aquella que afirma que por "tradición cultural el arte juglaresco se vincula con una nacional y popular, en tanto que el de clerecía con una tradición docta latina, de amplitud europea" (1967: 13). Pero cuando Barcia aborda el conflictivo tema de los dos mesteres, y sin dejar de advertir que en su opinión habría una separación entre ambos a raíz de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, en la que se habría de desechar el de juglaría, no deja de anotar que "si, a partir de este texto, se dedujera una radical separación, no se estaría bien encaminado, pues no debe olvidarse que lo declarado por el poeta no es sino la intención de un autor del mester; de aquí a las obras y al resto de los autores puede mediar trecho considerable" (12). Obviamente no es difícil reconocer en esas palabras la brecha abierta por lo que hemos llamado la tesis individualista de R. S. Willis. Así, aunque sin esbozar nunca una visión del tema al margen de la dicotomía *juglaría / clerecía*, concluye: "La conocida cuarteta es la primera declaración de un autor sobre su propia obra en la literatura española. De ella parte la división ya escolar entre los dos mesteres medievales, pues el autor, con nítida conciencia diferenciadora, señala lindes y méritos" (18).

Sí venía reclamándose con insistencia, en cambio, la superación de la distinción entre dos mesteres desde el ámbito hispanista anglosajón. La primera edición en español del volumen dedicado a la Edad Media de la *Historia de la literatura española* publicada por la editorial Ariel de Barcelona, escrito por Alan Deyermond, data de 1973, aunque la obra original, con el título de *A Literary History of Spain: The Middle Ages*, ya había aparecido en Londres en 1971. En el Capítulo 3 de la edición española, el primero de los dos dedicados a la literatura en el despertar cultural del siglo XIII, Deyermond introduce un subcapítulo con el título "La cuaderna vía". Esto ya es significativo, puesto que el gran medievalista inglés no introduce en su obra el tradicional apartado –casi nunca ausente en otros manuales de historia de la literatura medieval española- con el título de "El mester de clerecía". También es destacable el hecho de que Deyermond asocie la cuaderna vía con un "despertar cultural" que, en el caso de España, llegaba tardíamente –siglo XIII- en comparación con otros países de Europa.

Aunque extenso, el párrafo en el que Deyermond aborda el tema merece ser citado casi íntegramente:

> En este período, si bien hay algunos poemas narrativos en versos cortos y a menudo irregulares, se utiliza otro tipo de versificación en un importante y casi homogéneo grupo de poemas: nos referimos al sistema denominado "cuaderna vía" (...). Entre estos poemas se da una regularidad mucho mayor que en el resto de la producción poética del período, y algunos hay que se sitúan muy próximos a una regularidad total. No acaban de ponerse de acuerdo los críticos de si hay que considerar este rasgo como un factor corriente de la cuaderna vía. Se emplea frecuentemente el término "mester de clerecía" como equivalente del de cuaderna vía, o para caracterizar todos los poemas de esta índole, pero estos significados resultan erróneos, especialmente cuando el "mester de juglaría" se presenta como el contrario del de clerecía. La poesía narrativa medieval hispánica no estuvo, en efecto, dividida en dos compartimentos estancos, ni los juglares compusieron todos, ni muchos siquiera, de los poemas que no entran en el sistema de cuaderna vía; resulta imposible, por otra parte, agrupar todos los poemas compuestos en cuaderna vía dentro de un solo conjunto. Es lícito, sin embargo, la aplicación del término mester de clerecía a los poemas en cuaderna vía del siglo XIII; poseen, en efecto, aparte de un mismo esquema métrico, un idéntico entorno, los monasterios de Castilla la Vieja (indubitablemente en algunos casos, en otros probable). Se hallan además muy próximos entre sí desde el punto de vista cronológico (se compusieron a pocas décadas de distancia), y dejan entrever una conciencia cultural homogénea, siendo frecuentes entre ellos préstamos y reminiscencias recíprocas. Los poemas en cuaderna vía en el siglo XIV constituirán, por su parte, un conjunto de índole totalmente diversa (1994: 108-109).

Vistas con detenimiento, las palabras de Deyermond rebosan de sentido común, sobre todo al poner de manifiesto el peligro de asociar sin un mínimo de conciencia crítica los términos *mester de clerecía* y *cuaderna vía*, pues es cierto que cada uno por separado tienen la suficiente enjundia semántica como para ejercer sobre ellos sendos análisis que, si bien con paralelismos e interrelaciones, no carecerían de elementos independientes para dotar a cada etiqueta de amplitud propia.[50] En esa línea de argumentación, resulta sorprendente comprobar la persistencia de la división de la poesía española del siglo XIII en "dos compartimentos estancos", que Deyermond trata de superar, sobre todo si tenemos en cuenta que su manual no es uno más entre muchos, sino probablemente el más leído y consolidado en los planes de estudio universitarios en

[50] Justamente en 1973 Spurgeon Baldwin intenta demostrar, en contra de la suposición de uniformidad de la cuaderna vía, cómo los autores medievales que seguían el patrón establecido por el *Libro de Alexandre* obedecían a leyes aplicadas, al menos en parte, desde la prosa latina (Baldwin 1973).

España. Su lección de sentido común en este tema, no obstante, parece haber pasado desapercibida. Añadamos además que la licitud que le atribuye al marbete mester de clerecía para definir los poemas del XIII, así como la "conciencia cultural homogénea" que asegura que éstos muestran, resulta por completo del agrado de la crítica tradicional. Deyermond no utiliza el término "escuela", sino el mencionado de "conciencia cultural", pero las características comunes que les atribuye (esto es, mismo esquema métrico, mismo entorno geográfico en los monasterios de Castilla La Vieja, y proximidad cronológica) no parecen tampoco excluir la posibilidad de la tesis canónica acerca de la configuración del *mester* como escuela. Su exclusión de los poemas del siglo XIV, por ejemplo, en todo momento es conforme con las conclusiones de Isabel Uría que tendremos lugar de ver más adelante. Son todos ellos temas sobre los que tendremos ocasión de debatir en esta tesis. Por el momento nos conformamos con que quede constancia del trabajo de Alan Deyermond, y especialmente de su intento de superación de la distinción de la poesía del siglo XIII en dos *mesteres* o escuelas.

En ese mismo intento de superación del binarismo pensamos que se justifica una breve alusión, cuando menos, a la intervención de Richard P. Kinkade en el *I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, recogida en las Actas del mismo publicadas en 1973. Al igual que Deyermond, Kinkade se opone a la distinción entre *mester de clerecía* y *mester de juglaría*, y sus razones son las siguientes:

> nos dicta la lógica que en vez de intentar hacer una distinción entre estas dos modalidades poéticas, cada una con su propia tradición poética de fuentes y autores, deberíamos de comprender que estas dos corrientes son en realidad una y la misma, o sea que sirven el mismo propósito: los dos mesteres pertenecen a la tradición de la homilía métrica, la tradición del sermón en verso y los dos fueron nutridos y promovidos por la clerecía que consideraba la antigua poesía épica un vehículo natural muy apto para sus sermones pues los héroes épicos representaban el perfecto arquetipo de soldado cristiano y un modelo al que todos podrían muy bien seguir (1973: 118).

Vemos cómo Kinkade deshace la rigidez de la distinción entre dos mesteres para disolverlos ambos en una tradición, más amplia, de la que ambos no serían sino

manifestaciones con sus rasgos particulares de una misma práctica: la que él denomina "tradición de sermón en verso" u "homilía métrica".[51]

Para Kinkade, el desarrollo del *mester de clerecía*, más que a la voluntad de llevar adelante una escuela poética, está asociado a la desnudez del rito latino y la imitación de Cristo, a la proliferación del lenguaje vulgar y las peregrinaciones y, en definitiva, a la idea de los *Ioculatores Dei* que habían forjado Santo Domingo y San Francisco en el marco de la rivalidad entre juglares y predicadores. Dicha rivalidad, en su opinión, daría su más maduro fruto en el siglo XIV en la obra de Juan Ruiz. Hasta llegar al *Libro de buen amor*, en las letras romances castellanas, habrían abierto camino en el terreno de la "homilía métrica" Berceo, el *Libro de Alexandre*, el *Libro de Apolonio*, la *Vida de San Ildefonso*, el *Poema de Yuçuf*, y el *Libro de miseria de omne*.

En época más reciente, Pilar Lorenzo Gradín contravenía levemente la opinión de que la cuarteta segunda del *Libro de Alexandre* era un manifiesto literario aseverando que las palabras que contiene, más que erigirse como tal, "marcan la individualidad de un autor peninsular empapado de aquella cultura latina que se aprendía en la escuela y que se perfeccionaba a vueltas con los libros en la Universidad" (1995: 109). Y María Cristina Balestrini, junto con Gloria Chicote, a la luz de la tesis de la oralidad, llegan a la conclusión de que es importante "destacar un hecho que a menudo ha sido soslayado: si tenemos en cuenta que es *el mismo* grupo cultural el que participa de la transcripción de los cantares de gesta y el que crea los textos que conocemos bajo el mote mester de clerecía, es posible pensar en una conexión entre ambas maestrías" (1997: 46). De manera que los clérigos, para componer sus textos, habrían contado, por una parte, con el caudal de escritura latina que contaba con una tradición milenaria y que había sido

[51] Con respecto a lo que Kinkade entiende por "homilía métrica" y su aplicación a los poemas del llamado *mester de clerecía* no hay mejor forma de exponerlo que recordando sus propias palabras: "Podemos admitir la posibilidad de que muchas veces el sermón formal fuese sustituido del todo por otra clase de recitación desde el púlpito o sea la narración de la vida de un héroe épico o bien de la vida de un santo, según la solemnidad del día y el temperamento o inclinación del público. Todo héroe popular, ya mítico ya histórico, fue mirado siempre como fuente en potencia de un sermón. Poco o nada importaba el hecho de que este héroe fuera pagano como Alejandro Magno o el rey Apolonio de Tiro pues cada uno de ellos fue de noble corazón y sus hazañas dignas del émulo. La clerecía buscaba modelos que los fieles podían imitar y los encontraban indistintamente tanto entre los guerreros seglares como entre los clericales, ora en Fernán González o el Cid, ora en San Millán o Santo Domingo de Silos" (Kinkade 1973: 120).

brillantemente actualizado en la Francia del siglo XII, y por otra, con la tradición épica oral que había permeabilizado a través de la lengua vernácula a "una masa poblacional heterogénea que iba desde los grandes feudales y el clero, hasta los estamentos más bajos de la sociedad" (Balestrini y Chicote 1997: 47).

Pero las dos tendencias que trae consigo la irrupción de la tesis individualista (esto es, la puesta en relieve de la individualidad poética frente a la idea de escuela y el intento de superación de la distinción *juglaría / clerecía* a través de otras formulaciones más rigurosas) parecen confluir, sobre todo, en determinados lugares de la copiosa bibliografía que Amaia Arizaleta ha dedicado al tema. En 1997, en su análisis del exordio del *Libro de Alexandre*, Arizaleta declara que busca una interpretación distinta a la tradicional al considerar las seis estrofas en cuestión como una unidad global dotada de significado justificando el valor del exordio analizado "no tanto porque contiene una revolucionaria segunda estrofa, sino porque expone el programa de escritura de su anónimo autor" (1997: 48). Aunque en una nota a pie de página asegura que no es necesario recordar que en la segunda estrofa se expone una nueva manera de hacer literatura definida por el uso del tetrástico monorrimo, el carácter narrativo y la intención docta y moral de los textos, el exordio –asegura también- no deja de ser "la proyección del arte y de la determinación de su autor" (50).[52] El carácter poco convencional del arte del autor del *Libro de Alexandre* será puesto de manifiesto por Arizaleta al considerar que "el proemio del *Libro de Alexandre* tiene una función crucial (acusar la impronta de la conciencia de autor) que no puede depender únicamente de la suma de diversos tópicos" (52). Así pues, "conciencia de autor" ante todo, por encima de toda pretensión de adscripción a una determinada escuela.

Poco más tarde, en su tesis doctoral sobre el *Alexandre*, volverá Arizaleta sobre el tema, de manera mucho más contundente. Partirá esta investigadora de que se considere al conjunto de poemas en cuestión *mester de clerecía*, *poesía clerical*,

[52] Aunque Arizaleta haga hincapié en el carácter individual del arte del autor del *Alexandre*, según ella explicitado en el exordio, no deja de reconocer, en otra nota a pie de página, cierto carácter "fundacional" al *Libro de Alexandre*: "Considero que el *Libro de Alexandre* es la obra iniciadora de la literatura en tetrásticos monorrimos, y que el resto de los poemas del «Mester de Clerecía» son sus deudores, también en lo concerniente a sus exordios respectivos" (Arizaleta 1997: 50).

cuaderna vía o *escritura de clerecía*, etiqueta que ella prefiere y emplea,[53] estaríamos hablando de una serie de obras que tienen alguna relación intrínseca entre ellas, pero su visión, no obstante, no está conforme sin más con la tradicional. Así lo deja claro desde el principio cuando aborda la validez de la denominación *mester de clerecía* aplicada a un *corpus* de poemas:

> Reconstruite à partir de la deuxième strophe de l'*Alexandre*, celle-ci est la plus ancienne des formules et fut unanimement reçue jusqu'à ce que quelques spécialistes en contestent la justesse. Il est évident que cette expression est artificielle et que le poète anonyme ne cherchait pas, en écrivant ces très célèbres vers, à définir la forme métrique que devrait être utilisée par un collectif nommé "Mester de Clerecía". Pourtant, la formule "Mester de Clerecía" est efficace lorsqu'il s'agit de se référer à une manière déterminée de composer (1999: 30).

Eficaz, por tanto, la expresión *mester de clerecía* cuando se trata de definir una manera métrica de componer, aunque de todo punto artificial si es considerada como el intento de un poeta por definir una forma métrica que debiera ser utilizada por un colectivo llamado *mester de clerecía*.

Con estas palabras, Arizaleta no hace sino actuar cautelosamente, abordar los distintos ángulos de un problema respecto al cual páginas más adelante no duda en posicionarse:

> L'auteur de l'œuvre n'exprime pas, dans la deuxième strophe de l'*Alexandre* –en particulier dans ser vers 2cd–, sa profession de foi quant à une façon d'écrire collective. Il déclare, à titre individuel, comment il va écrire son œuvre : ces vers ne peuvent pas être considerées comme le manifeste d'un nouveau mouvement, en l'occurrence le "Mester de Clerecía". C'est *a posteriori* que d'autres poètes ont adopté ce patron d'écriture. Le valeur de la déclaration contenue dans la deuxième strophe de

[53] También nosotros preferimos esta denominación, sobre todo porque recoge dos puntales básicos que habremos de tratar en esta tesis: la idea de *escritura*, que más adelante vamos a desarrollar como auténtico punto de partida para el estudio de este conjunto de poemas (frente a la noción, en realidad mucho más moderna y distorsionante, de *literatura*); y la idea de *clerecía*, que implica no sólo a un determinado estamento social sino también a una serie de prácticas –la más importante de ellas la escritura- que tienen que ver con el *saber*, su valor como patrimonio social (recordemos brevemente las numerosas querellas que encontramos en textos del siglo XIII tanto en prosa como en verso que afirma la superioridad del *saber* sobre el *haber*), y su posesión. Sobre este tema que consideramos fundamental volveremos más adelante en profundidad..

> l'*Alxandre* réside, essentielement, dans l'introduction du tétrastique monorime : dans ces vers, le poète anonyme énonce ce qui est la conséquence de son attitude vis-à-vis de la création littéraire (1999: 154-155).

Estas son las palabras que preceden a un profundo y magnífico análisis de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, que será vista, efectivamente, no como un manifiesto literario fundador de una escuela sino como la consecuencia de su "cara a cara" con la creación literaria. Desde luego, no es difícil encontrar en esta visión de Amaia Arizaleta los ecos de la vieja tesis individualista de Willis, que ponía el énfasis en el hecho de que la citadísima estrofa era la exposición del propio mester del autor. La manera en la que Arizaleta sintetiza el contenido del marbete, "«Mester de Clerecía» renvoie à «œvre de lettré». Le poète ne semble pas avoir l'intention de créer une école. Il se limite à exprimer son dessein individuel" (178), no deja lugar a dudas. La brecha que en su día Willis abriese en la polémica a través de su insistencia en la plasmación del quehacer individual que se plasma en la famosa estrofa, pervive entre las ingentes cantidades de tinta que el tema ha generado.[54]

La tesis panrománica

Elementos para poner de relieve la relación del llamado *mester de clerecía* en función de un marco panrománico que unas veces empezaba por poner el acento en la base común latina y otras por subrayar los préstamos tomados de la literatura medieval francesa no era, ciertamente, novedoso, pues ya hasta Menéndez y Pelayo, al menos, se remontaban ese tipo de consideraciones. Otra cosa será el énfasis consciente que, a raíz del comienzo de la polémica, se ponga en superar la idea de que el *mester* era –idea igualmente presente en Menéndez y Pelayo- la manifestación específica de una escuela poética, la primera para más señas, exclusiva de Castilla.

Una vez más, el trabajo ya mencionado arriba de Gybbon-Monypenny, de 1965, puede hacer la función de punto de arranque. Recuerda en él que hay dos teorías acerca del metro empleado por los poetas del *mester*, la de origen latino y la de origen francés,

[54] Puede consultarse también la intervención de Arizaleta en un coloquio dedicado al *Mester de clerecía* en la Universidad de Salamanca en el marco del Seminario de Estudios Medievales y Renacentistas el 21 de octubre de 1998. Frente a la tesis de Isabel Uría, que considera al *Alexandre* un producto de escuela resultado del trabajo de varios autores, Arizaleta vuelve a hacer hincapié en la individualidad: "pienso que el *Alexandre* es obra de un solo autor" (Arizaleta 2000: 3).

y que todo indica que la cuaderna vía no es un producto autóctono de Castilla. Una primera vertiente, recuerda el insigne investigador, la de la poesía latina, llegó a tener versos de doce sílabas; otra segunda vertiente, la de la poesía francesa, de 13 (7+6) sílabas, ambas frente a las 14 (7+7) de la poesía castellana. La poesía latina –sigue recordando- llegó a Castilla en forma de manuscritos y era leída por los escolares en las bibliotecas y en ella no se encuentran, que él hubiese leído, las estrofas –tan características en la cuaderna vía castellana- dirigidas a la audiencia, como sí los detecta en la poesía en vulgar y, más concretamente, en la poesía francesa. A diferencia de la latina ésta última pudo entrar por el camino de Santiago, algo nada extraño, puesto que los manuscritos viajaban. Y de ahí el que él crea posible que los juglares la aprendieran en esos manuscritos viajeros, y que al componer por imitación romances en castellano, copiando este tipo de párrafos dirigidos al público, no hicieran sino calcar convenciones de género. De igual manera, señala Gybbon-Monypenny, el verdadero valor semántico de "cantar", "decir", "leer", "oir" y "escuchar" puede no corresponderse con el actual, puesto que todas estas son palabras que fácilmente se encuentran en la prosa del momento referidas a la lectura en solitario (1965: 241-242).

Si el trabajo de Gybbon-Monypenny nos parece sintomático, ello se debe a que desde mediados de la década de los sesenta, y muy especialmente desde los años setenta, se aprecia un fenómeno que perdura hasta la crítica actual y que se define por la eclosión de una serie de intentos de matizar y redefinir el marbete *mester de clerecía* en relación con sus equivalentes en la Panrromania. La concepción del mismo como plasmación estética en lengua vulgar de un movimiento cuyas raíces intelectuales son las de la poesía latina eclesiástica alterna, y no pocas veces se interrelacionan ambos, con aquellas líneas de argumentación que miran hacia la adaptación en castellano de modelos franceses. Se trata de la inmersión en un laberinto teórico del cual, pese a lo intrincado del mismo, los estudios en torno al *mester de clerecía* han regresado siempre notablemente enriquecidos, matizados, con nuevos aspectos iluminados y que en buena medida ha contribuido a desnudarlo de la rigidez que cierto localismo –consciente o no- propio de la crítica decimonónica hubiera canonizado, etiquetado, y agotado pronto. Pero por suerte hay materia para la polémica.

Polémica, por cierto, que siempre ha parecido avivar la contribución de especialistas foráneos. Y así nuevamente uno de sus puntales requiere ser leído en

inglés. En 1969, un magnífico artículo de Derek W. Lomax tomaba como objeto de estudio la repercusión que las reformas del IV Concilio de Letrán (1215) habrían de tener sobre la literatura española. Hay cierta amargura en el inicio del artículo de Lomax, quien con justicia se quejaba, por aquel 1969, de que los trabajos de historia de la literatura española apenas tuviesen en cuenta el contexto en el que los textos se desenvuelven y de que con demasiada frecuencia se basasen en un canon excluyente de un buen número de textos considerados "secundarios". La periodización que muestra Lomax de la poesía castellana, de hecho, tiene que ver con la habitual (que ya era habitual por aquél entonces y que como tal ha pervivido hasta nosotros). Según él, si atendiésemos al desarrollo de la vida castellana entre 1150 y 1250, cabría distinguir cuatro tipos de textos: un primer núcleo relacionado con la reconquista, producto de una sociedad fronteriza y semi-bárbara dominada por los señores feudales, en el que se plasmaría la tensión entre las virtudes individuales y las comunitarias, entre la legalidad y el honor o entre el coraje y la gracia, y entre cuyos textos estarían la *Chronica Adefonsi Imperatoris*, la *Crónica de Ávila* o el propio *Poema de Mio Cid*; un segundo núcleo relacionado con las producciones textuales de la alta nobleza y conformado por los textos de las cortes de amor importados del Midi en el siglo XII, escritos en gallego; un tercer núcleo que tendría que ver con el "renacimiento" de la enseñaza en España; y por último, un cuarto núcleo relacionado con la reforma religiosa de la Iglesia, precedida por la labor de franciscanos y dominicos y finalmente culminada por el gran reformador y convocante de Letrán, el Papa Inocencio III.

Los dos últimos núcleos, claro está, son los dos que conciernen a los poemas que conforman el *corpus* que hoy llamamos *mester de clerecía*. Puede verse que desde una partición como la que propone Lomax, y por lo que atañe a la poesía, una distinción tajante entre un *mester de clerecía* y un *mester de juglaría* como parámetro vertebrador de la poesía del siglo XIII no tiene, sencillamente, cabida alguna. Síntomas, en cambio, de esa *renaissance of learning* que Lomax detecta en España son el crecimiento de las escuelas catedralicias de Santiago y Toledo, la fundación de universidades como las de Palencia, Salamanca o Valencia, la extensión a una amplia parte del clero de la alfabetización y el conocimiento, el renovado interés por la literatura clásica, y el surgimiento de un cuerpo internacional de estudiantes, con un lenguaje, educación, gustos y subcultura comunes, cuyo producto más distintivo fueron los goliardos. "One can see this exemplified in the *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Razón de Amor*,

and *Elena y María* (1969: 299), concluye Lomax, y los ejemplos no carecen de interés, pues los dos primeros textos citados son precisamente exponentes típicos de lo que tradicionalmente se ha considerado *mester de clerecía*, y los dos últimos productos agrupados bajo la etiqueta *mester de juglaría*. Aunque Lomax no entra abiertamente en la polémica en torno a los mesteres, su trabajo es del máximo interés toda vez que, como queda perfectamente claro en el ejemplo que proponemos, el tradicional binomio juglaría / clerecía queda diluido dentro de ese proceso de renacimiento de la educación que para Lomax constituye el verdadero hilo vertebral del asunto.

Renacimiento, dicho sea de paso, que el investigador sólo considera bajo el lastre del mito urgido durante décadas en torno al retraso cultural de España, alegando el tradicional argumento de que la herencia clásica, en nuestro país, había quedado ensombrecida por la arábiga. Si en Oxford o París se imitaba a Cicerón u Ovidio, en Toledo pululaban las traducciones de Avicena o Al Arabí, de manera que –escribirá Lomax- "the interest in the classics at first tended to come through French adaptations, and only under Alfonso X is there a clear use of Latin sources" (1969: 300). Quizá se equivoca Lomax, pues por fecha de composición, varios poemas del *mester de clerecía*, los cuales indudablemente recurren a textos clásicos, pudieron ser compuestos durante el reinado de Fernando III, previamente al de Alfonso X. Suspicacias al margen, desde el camino que aquí se nos propone parece bastante claro que dichos textos, aunque se les considere fruto tardío, estarían emparentados con ese movimiento europeo de *renaissance* de la educación que propone Lomax, y que el caudal de cultura latina de que los mismos hacen gala se habría introducido en la Península a través de las adaptaciones francesas.

También tiene importantes repercusiones para nuestro tema ese cuarto núcleo de clasificación textual que propone Lomax en torno a la reforma religiosa de la Iglesia. Un enérgico movimiento en la cristiandad después de 1200 es puesto de relieve por Lomax: San Francisco canalizaba las energías de aquellos que buscaban una religión más evangélica en la predicación, organizando misiones al servicio de los pobres en los nuevos suburbios urbanos, y con el mismo propósito había organizado a sus frailes Santo Domingo; las nuevas escuelas y universidades se encargaban de producir una clerecía más letrada y efectiva, conminándola –también a los laicos- a mostrar un cierto nivel de religiosidad y práctica moral; y el derecho canónico codificaba finalmente todo

esto. En palabras de Lomax: "the phrase «Lateran Reforms» refers to a whole movement of Church Reform and mass religious education which extended almost to every European country and, through missionaries, to many others from Morocco to China. Naturally, it exerted an enormous effect on all aspects of Christian culture, and especially on most types of literature" (1969: 300-301).

Como frutos de este movimiento de reforma cultural de la Iglesia, que Lomax considera también que a Castilla llega con retraso,[55] cita este investigador tres tipos de obras en las que los clérigos se inspiraban para escribir sus sermones: la Biblia, los libros de *exempla* y las *Ars Praedicandi*. Las técnicas aprendidas, añade, afectarían también a otros tipos de obras como el *Compendio de la Fortuna* o el *Tratado sobre la predestinación*, de Martín de Córdoba, las obras de Llull o, "perhaps most obviously, in the Archipriest of Talavera and Hita" (1969: 303). Y aquí nos topamos con otra cuestión básica: la de la consideración de las obras en cuaderna vía del siglo XIV como integrantes, o no, del *mester de clerecía*. Nuevamente la interesante clasificación de Lomax, de manera indirecta, vacía de todo sentido a este debate. Obras como el *Libro de buen amor* o el *Libro de miseria de omne* sólo pueden ser vistos así, no como frutos tardíos o exponentes de la decadencia de una supuesta escuela, sino como derivados de esa retórica sermonaria de los predicadores. Incluso una obra no menos conflictiva como es el *Libro rimado de palacio*, del canciller Pero López de Ayala, podría ser vista no en función de una problemática de canon de historia "literaria", sino en el marco del doble proceso final que Lomax aprecia en este amplio movimiento de reforma de la Iglesia: "on the one hand the element of entertaiment in the narration comes to overshadow in some cases the didactic purpose –no need to recall here the disputes to which the purpose of the *Libro de buen amor* has given rise; on the other hand, laymen begin to write the same sort of work for layment" (304). Hombres laicos que, andando el tiempo, acabarían "delighted to exercise their learning and skill on any sort of theological problem" (313).

[55] Las causas: "The movement of religious was under way in the reigns of Fernando III and Alfonso X; even though it was only after about 1290 that it really began to flourish, with the completion of the resettlement of the South, the decrease in royal control and the more frequent holding of councils and synods" (Lomax 1969: 302).

Pese a no ser un trabajo centrado abiertamente en la polémica en torno a la naturaleza del *mester de clerecía*, pensamos que ha merecido la pena detenernos con cierta amplitud en el artículo de Derek W. Lomax. Más que un problema "literario", lo que nos muestra es el punto unificador que, desde el Concilio de Letrán, matizaba y abarcaba a los escritos de los siglos XIII y XIV que posteriormente fueron puestos en primer plano de la discusión. La calidad del trabajo de Lomax justifica esta inserción de un punto de vista alternativo, en la estela de los que toman como punto de mira los elementos panrománicos que configuraron en su momento la disposición de las letras de Castilla. Aunque no se centre exclusivamente en ellos, las repercusiones que todo esto pudo tener para los poemas castellanos en cuaderna vía parece claro que son muchas e importantes.

No obstante, verdadero hito en esta línea de panromanismo lo constituye la aportación de Francisco López Estrada. Una temprana referencia el tema, en su manual titulado *Introducción a la literatura medieval española*, esboza ya lo que va a ser su línea principal en el futuro al hablar, no de *mester de clerecía*, sino de "arte literario clerical", arte al cual consagra el Capítulo IX (1974: 206-220), y arte también –escribirá- "cuyas raíces se afirman en la tradición europea del Medievo" (206). Pero será su artículo de 1978 el que más leña añada al fuego de la polémica. Su tesis es tan sencilla como innovadora: la cuestión de la *clerecía* habría que relacionarla con otras literaturas europeas, y la prueba que arguye López Estrada es el *Trésor*, de Brunetto Latini, que se tradujo en la corte de Sancho IV y que ya muestra la doble acepción de la palabra clérigo como 'hombre de Iglesia' y como 'sabio emparentado con filósofo'. A partir de este hecho López Estrada reclama lo siguiente:

> Creo que conviene volver al uso de la expresión con valor general y amplio, atendiendo siempre con cuidado al caso en que denota *clérigo* y *clerecía* en una significación específica en relación con la Iglesia y diferenciándola con el caso en que puede tener la otra significación amplia, que sobrepasa un sentido eclesiástico exclusivo. La expresión *cuaderna vía* recoge la unidad de la métrica del terásfono monorrimo alejandrino, sin que haya que identificarla rigurosamente con la expresión *mester de clerecía* ni menos oponerla a un "mester de juglaría". La *clerecía* como tal, en todo lo que significa en los autores y en el público de sus obras sobrepasa este molde y es algo más complejo que una "escuela" literaria existente sólo en la literatura española (1977-78: 172-173).

Más claro, agua. López Estrada no sólo aboga –como hiciera Deyermond- por superar la rápida identificación entre los términos *mester de clerecía* y *cuaderna vía* como opuestos a un *mester de juglaría*. El hecho de que esa palabra *clerecía* conste de una doble acepción en castellano medieval (hecho que ya desde el siglo XIX venía siendo puesto de relieve con otros propósitos) es para López Estrada prueba de que no hay que asociarlo a una "escuela" literaria exclusiva de Castilla.

Este trabajo, por supuesto, provocaría una serie de respuestas que habremos de ver durante el desarrollo de esta tesis. Ciñéndonos en exclusiva a la visión de López Estrada,[56] diremos que de manera marginal éste volvería a tocar el tema en el futuro, y siempre aportando alguna observación de interés para quienes hemos buscado escribir la historia de este "marbete problemático", como lo definiera Nicasio Salvador Miguel.

En 1982, antes de publicar su magnífico y citadísimo artículo sobre "la clerecía del mester",[57] había aparecido una obrita bastante divertida y concebida sin el más mínimo asomo de seriedad académica en la que Francisco Rico se planteaba el problema del "pecado" del *mester* en un sucinto, pero enjundioso, comentario de la cuaderna segunda del *Alexandre*. Bástenos aquí con mencionar que Rico advierte que "de la Antigüedad al Renacimiento, en contextos de impostación lingüística y literaria –cual el cuarteto del *Alexandre*-, *peccare* se usó habitualmente con el sentido de 'faltar a la métrica', 'vulnerar la prosodia', 'trabucar la gramática'" (1982: 50). Poco o nada

[56] Visión que no acaba aquí y toca también otras líneas fundamentales en el estudio del *mester de clerecía*, como tendremos ocasión de ver algo más adelante. Véase, por ejemplo, su estudio sobre las palabras *rima* y *rimo* en la literatura castellana primitiva, en el que habla del ritmo como "elemento sustantivo" de los comienzos de las literaturas vernáculas, especialmente en las obras de la "clerecía europea", y cuya procedencia es asociable al "hecho literario" que proviene del *rhytmus* latino (1984b: 467-468). La visión de la clerecía como fenómeno europeo cuyo elemento vertebrador es la retórica latina subyace, lógicamente, en esta visión; elementos similares que continúan en esta línea crítica los encontramos, también, en un trabajo suyo sobre las manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana, donde la goliardía vista como manifestación festiva es un elemento unificador de toda la Romania durante los siglos XII y XIII, y asumida a través de la forma autóctona de la clerecía por Juan Ruiz algo más tarde (1989: 73-76).

[57] Al que volveremos más adelante y en el que, por cierto, suscribe la tesis panrománica sin titubeos: "Nos consta que la estrofa goliárdica está emparentada de cerca –e incluso llega a confundirse- con el tetrástico monrimo de alejandrinos que la influencia francesa, a comienzos del Doscientos, extiende por toda la Romania como metro didáctico narrativo" (Rico 1985: 4).

importa de momento el problema del "pecado" del *mester* para nosotros;[58] bástenos con señalar que Rico habla de "contextos de impostación lingüística y literaria" desde la Antigüedad al Renacimiento en los que el verbo "pecar" mantuvo esa acepción de atentado contra las leyes gramaticales, prosódicas, métricas o retóricas. En otras palabras, si Rico habla de "impostación" nosotros consideramos legítimo concluir también "importación", pues a través de ese argumento la cuaderna segunda queda relacionada con otras tradiciones que van más allá de las meramente castellanas a lo largo de una línea que serpentea por toda Europa dejando poso en Castilla. Línea que se hace por un momento visible al final del capitulito de Rico, el onceno de la obra, de la siguiente manera:

> De entre mil ejemplos, valgan tres a mano: "quom librum legeres, si unam peccavisses syllabam" (*Bacchides*, 433); "unde sepe peccant in [syllabis] correptis" (Juan Gil de Zamora, *Prosodion*, I, XXIV), "nec in nomibus certe nec in adverbios peccavi" (Petrarca, *Secretum*, III). Por ende, en el pórtico del *Alexandre*, "pecado" exhibe un fuerte valor de 'yerro en el *curso rimado*, en las *sílabas contadas*'; y por contraste jocoso con tal "pecado" (no únicamente con la "joglaría" vulgar), desplazando la referencia del metro al talante, surge la apelación a una amplia idea de la "clerezía". Nada debe sorprendernos tampoco en semejante trasiego de la forma al espíritu: acuñado ya epigramáticamente en el *Ars rhetorica* de Julio Víctor ("huius ignoratione non modo in vita, sed saepissime et in poematis et in oratione peccatur", XXII), el *Libro de Apolonio* (422) y Juan Ruiz (15) no vacilaron en calcarlo del *Alexandre*, para confirmar –a nuestro objeto- la interpretación de "sen pecado" ahora propuesta (1982: 50-51).

Así pues, *apelación a una amplia idea de la "clerezía"* que, de alguna manera, no puede restringirse al tradicionalismo de la escuela poética autóctona y privativa de Castilla.

En cualquier caso, mucho más cerca de la tesis de Lomax acerca de las repercusiones del IV Concilio de Letrán (1215) que Rico, pero ocupándose del caso concreto del influjo de éste sobre el llamado *mester de clerecía*, encontramos en 1984 el trabajo de Jesús Menéndez Peláez.[59] Para éste, el IV Concilio de Letrán constituye –

[58] Y decimos de momento, porque tendremos ocasión de volver sobre este asunto en su momento.

[59] Puede consultarse también su artículo de 1980 sobre catequesis y literatura en la España medieval (Menéndez Peláez 1980).

textualmente- "un hito en la creación literaria medieval" (Menéndez Peláez 1984: 28-32), toda vez que la intención del Papa Inocencio III fue siempre incidir en la formación del clero mediante la unión de vida y doctrina. Señala Menéndez Peláez cómo los Cánones letranescos penetrarían en Castilla a través del Concilio de Valladolid (1228) y en Cataluña mediante el Concilio de Lérida (1229). El primero, el de Valladolid, adoptaría una serie de pautas decisivas para el desarrollo del *mester de clerecía*, puesto que determinaba que todos los clérigos, excepto los muy viejos, supiesen latín, concediendo becas durante tres años para llevar adelante tal propósito, y manifestando que no se ordenaría a ningún clérigo de órdenes mayores hasta que supiese latín (Menéndez Peláez 1984: 30).

Esta insistencia en el aprendizaje del latín, capital en la formación de los autores del *mester de clerecía*, determinaría según Peláez la aparición de una ideología clerical capaz de hacer frente a las gestas. Su propuesta es la siguiente:

> Todo este movimiento de reforma educativa, que parte del centralismo romano, utilizará como protagonistas más eficaces a las llamadas órdenes mendicantes: dominicos, franciscanos, carmelitas y agustinos. De las cuatro, sin duda, son los dominicos los que van a tener una mayor impronta en la instrucción religiosa del pueblo cristiano. Sea a través de la predicación, sea por medio de la confesión, la orden dominicana llevará a cabo una muy eficaz tarea de instruir en la fe tanto a los clérigos como a los simples fieles. Es precisamente en este momento cuando empieza a desarrollarse un tipo de literatura didáctica que servirá de instrumento a los clérigos en su función catequética: los manuales o sumas de confesores, los "specula" y la literatura del "exemplum". El didactismo será la nota característica de esta literatura que tratará de proyectar una concepción cristiana de la existencia [...]. Ahora bien, el clérigo, que competía con el juglar, tenía que presentar su mensaje de forma animada y viva si quería mantener la atención de su público. De esta manera, la enseñanza del mensaje cristiano había de llevar consigo deleite y entretenimiento (1984: 31).

Deleite y entretenimiento, claro está, serán los propósitos que se encargarán de aunar los poemas del *mester de clerecía*. Todo esto, señala Menéndez Peláez, empezaría en las reformas de Letrán luego recogidas en el Concilio de Valladolid, algo más de una década después. El resto de la teoría de Peláez es conocido, y puede circunscribirse sin titubeos en la concepción tradicionalista que del mismo han ido forjando insignes filólogos de la Universidad de Oviedo: la Universidad de Palencia como foco difusor de los Cánones letranescos que acabaría por ser, a su vez, también el foco de difusión del

mester de clerecía, al someter a las fuentes latinas a un tratamiento literario propiciado por la fascinación por la palabra escrita. En otro lugar volveremos sobre eso.

Al mismo tiempo que los de Menéndez Peláez irrumpen los trabajos de Ángel Gómez Moreno quien, como buen discípulo de López Estrada, defiende sin ambages la posición que hemos denominado como tesis panrománica. En sus notas al prólogo del *Libro de Alexandre* llega a la conclusión de que la desconfianza hacia los juglares no es sino el desarrollo "particular" de un tópico común a varias literaturas románicas. Para demostrarlo aduce la similitud de los versos del *Alexandre* con los de otras obras moralizantes que antes ya habían surgido en Francia y se habían extendido también por el norte de Italia, poniendo en duda la idea de que la famosa cuaderna segunda constituya un manifiesto literario. Sólo desde una perspectiva transnacional, cree Gómez Moreno, es posible entender el fenómeno conocido como *mester de clerecía*, puesto que:

> No debemos olvidar que el *mester de clerecía* tiene como rasgos definidores los mismos que otros grupos de autores en la Europa romance: obras moralizantes (casi en todos los casos de tipo religioso), empleo del tetrásfono monorrimo alejandrino y poesía de carácter *culto*. Francia parece ser el centro irradiador de este tipo de poesía, e incluso el metro empleado, sea de nueva creación o de raíz latina, tiene en esta literatura sus primeras huellas" (1984: 123).

La visión de Gómez Moreno, además, nos parece mucho más moderna al poner de relieve un argumento importantísimo y hasta ahora ignorado: la preocupación por la verdad como núcleo de cohesión entre una serie de poemas con características comunes en toda la Europa románica.[60] De manera que moralidad, verdad histórica (entendida ésta como el apego –a diferencia del despego de los juglares- a los datos "escritos"), capacidad de traducción (algo que implicaba conocimiento del latín), y conocimiento de las artes métricas para contar dicha verdad histórica serían características configuradoras de una serie de poemas que, lejos de ser exclusivos de Castilla, irradiarían de Francia y tendrían presencia también en Italia.

[60] "Podemos aludir a una simple prueba para mostrar el estrecho parentesco existente entre los poemas italianos, franceses y españoles a través de un solo elemento: la preocupación por la verdad, constante en Berceo o el *Alexandre* y en el resto de las obras del *mester*" (Gómez Moreno 1984: 124).

A pesar de la conflictividad del término, Gómez Moreno no negaría la validez de la etiqueta *mester de clerecía*, y así lo señalará en un trabajo cuatro años posterior al que acabamos de citar:

> no nos parece tan descabellada la etiqueta tradicional de *poemas de clerecía* (el término *clerecía* puede ser peligroso si lleva a pensar que los autores de poemas épicos y los de obras en cuaderna y pareados pertenecían a grupos sociales distintos, pues también fueron *clérigos* quienes compusieron los grandes poemas heroicos y lo que actualmente se denomina *nueva épica*) o cualquier otra que ponga de relieve la estrecha cohesión existente en el marco indicado. Con los reparos que iremos viendo, aceptamos el término anterior y usaremos otros como el tradicional *Mester de clerecía* (1988: 73-74).

Pero esta aceptación –puede verse que no sin reparos ni cierta desconfianza- de la terminología tradicional no significa que Gómez Moreno abrace sin más la idea de una escuela poética de "sola presencia", como aseguraba Menéndez y Pelayo, en la poesía castellana. De hecho, sitúa en su análisis al *mester de clerecía* dentro del llamado "Renacimiento del siglo XII", para el que cree que hay que ampliar el contexto fuera de los límites de dicho siglo. Contra el mito del "retraso cultural" de España propone Gómez Moreno varias razones. La primera de ellas, precisamente, es la labor de la Universidad de Palencia, que fundada por Alfonso VIII y el obispo don Tello (1212-1214), y protegida por el Papa Honorio III en su bula de 1221, es definida por Gómez Moreno como "hermana menor de la gran universidad parisina". Y también contra dicho mito recuerda nuestro autor la presencia de la ruta jacobea, importantísimo factor en la difusión de las nuevas formas literarias. Y una última razón: señala Gómez Moreno que pudo haber presencia de clérigos españoles en Francia –y de hecho algunas comunidades como la de San Millán tenían vínculos especiales con la Universidad de París (74-77). Como venían haciendo Derek W. Lomax y Jesús Menéndez Peláez, nos dirá Gómez Moreno que tampoco "debe olvidarse que la aparición de la cuaderna vía española y el desarrollo del tetrástico monorrimo francés coinciden aproximadamente con el célebre IV Concilio de Letrán (1215), que tendrá una enorme repercusión en la literatura europea" (77).

En suma, Gómez Moreno nos está recordando que Castilla no fue ajena a ese movimiento de reforma educativa y eclesiástica que Lomax ya consideraba decisivo, y que es en ese marco común a toda la Romania en el que se explica la aparición del

llamado *mester de clerecía*. La relación entre cuaderna vía y *mester de clerecía*, para él, no es privativa de Castilla, y así lo ejemplifica con casos tomados igualmente de Italia y Francia.[61] El *corpus* de las obras en cuaderna vía que conformarían la poesía *de clerecía*, por su parte, cree que abarca desde 1200 hasta 1400, ampliando así el grupo a tratar que, pese a la heterogeneidad propia de una evolución interna, compartirían una serie de determinantes: la preocupación por divulgar los conocimientos como *mester* que se constituye en auténtica obligación según la doctrina del IV Concilio de Letrán, la fidelidad a las fuentes, el desprecio por las fábulas y las leyendas paralelo a un aprecio por la sabiduría popular, y rasgos de corte juglaresco (verso largo con fuerte cesura que lo divide en dos hemistiquios, epíteto épico, asuntos intercambiables, digresiones) a pesar de la simplificación dicotómica entre *mester de juglaría* y *mester de clerecía* (1988: 93-98). Así, más que de escuela poética, habla Gómez Moreno de una "modalidad literaria, la cuaderna vía, que agrupa a una serie de autores y obras, de nexos claros, entre los siglos XIII y XIV" (83), y de un "conjunto de géneros que utilizan dicha modalidad de discurso: *miracula (Milagros de Nuestra Señora), vitae sanctórum* (obras de Berceo y el Beneficiado de Úbeda), *roman (Libro de Alexandre, Libro de Apolonio)*, dichos y castigos de sabios *(Proverbios de Salamón, Castigos y ejemplos de Catón)*, oraciones *(Gozos, Horas)*" (*Ibid.*).

Todavía en 1990, en su búsqueda de "nuevas reliquias de la cuaderna vía", declarará Gómez Moreno expresamente que su "intención al redactar estas páginas fue la de recordar los vínculos existentes con otras literaturas europeas y la necesidad de estudiar dicha estrofa en un marco panrománico" (Gómez Moreno 1990: 9). Según él mismo declara –y por eso seguiremos lo más fielmente posible sus palabras-, tras aludir a Francia como posible centro irradiador de la cuaderna vía a través de obras latinas de corte goliardesco y otras en lengua vulgar, lo que se propone es mostrar, en primer lugar, "la existencia de fuertes nexos entre las literaturas francesa, italiana y castellana en lo que se refiere al uso del tetrástico monorrimo y otras formas próximas" (1990: 9-10), y en segundo, aportar "nuevos testigos de las deudas que todas ellas adquirieron

[61] Por ejemplo léase esta comparación: "El siglo XIV nos sitúa frente a un nuevo uso de la cuaderna en el caso de Buccio Di Ranallo y su *Cronica aquilana*, poema que repasa la historia de la ciudad de L'Aquila, el tono político de la obra y la inserción de veintiún sonetos nos recuerda la evolución de la cuaderna vía en España a lo largo del siglo XIV y, en especial, a Pero López de Ayala y su *Rimado de Palacio*" (Gómez Moreno 1988: 79).

respecto de la literatura latina de ese mismo período" (*Ibid.*) para acabar aportando "un notable incremento en el número de poemas conocidos que se sirven de la cuaderna vía" (*Ibid.*). Consideramos que puede decirse, sin titubeos, que Gómez Moreno se ha convertido, hoy por hoy, en el principal valedor de esta tesis panrománica, en especial de la vertiente que tiene que ver con la latinidad de determinados elementos del *mester de clerecía*.

También en 1990 el profesor Gregorio Rodríguez Rivas, en una serie de diversos estudios dedicados al *Libro de miseria de omne*,[62] y sus relaciones con el *De Contemptu Mundi*, de Inocencio III, se plantea esta tesis. En este primer trabajo, consagrado en exclusiva a las repercusiones del mencionado poema papal en España, llega a la conclusión de que la literatura española es de naturaleza eminentemente clerical y social,[63] y que por tanto el poema de Lothario de Segni, futuro Inocencio III, habría de encontrar su campo de cultivo peninsular sin dificultades, como atestiguaría su tradición manuscrita durante los siglos XIII, XIV y XV, al amparo de la enérgica impronta

[62] Véase Rodríguez Rivas (1990, 1992, 1993, 1993b, 1995 y 1999). Exceptuando el primero, conviene advertir al lector de que todos los demás son poco más o menos el mismo texto con distinto título, mínimas variaciones, y publicado en distintos medios (revistas y homenajes, fundamentalmente).

[63] Pensamos que es un rasgo de honestidad intelectual admitir que no compartimos este tipo de generalizaciones, producto último de determinados tópicos en torno a la Edad Media al margen de los cuales hemos intentado en todo momento construir esta tesis. Léanse, por ejemplo, las palabras con las que Rodríguez Rivas comienza su artículo: "La Edad Media –época oscurantista, marcada por la idea obsesiva del Más Allá, donde Dios es el Juez Supremo que observa con severidad la conducta humana- desarrolla una temática didáctico-moralizante que intenta mostrar al hombre cuán poco vale todo lo material y cómo debe tener su mente puesta en lo que trasciende a este mundo" (Rodríguez Rivas 1990: 17). No es que pensemos, ni mucho menos, que tal observación sea desacertada. Todo lo contrario. Lo que no compartimos es esa agrupación de determinadas ideas-guía en la mentalidad del hombre medieval bajo el signo del oscurantismo y el didactismo. ¿Oscuro respecto a qué? Nos preguntamos, y probablemente ahondando en la materia no llegaríamos sino a una reproducción, consciente o no, de la dialéctica ilustrada entre razón (luz) / ignorancia (oscuridad). Y de ahí la necesidad, a su vez, de un didactismo medieval contra la masiva ignorancia. No es ése el camino a seguir en esta tesis, el cual damos por agotado desde hace décadas, sino el de demostrar que la Edad Media poseía su propia razón, y que dicha razón, dicha *ratio* escolástica, sólo puede parecernos oscura en relación con la nuestra. Por el contrario, el disfrute que encontramos en el estudio de este periodo no es otro que el del descubrimiento de la alteridad, del desciframiento aproximado de un mundo que no es el nuestro. Y no deja de ser tal cosa, a nuestro juicio, un "alumbramiento" –valga la redundancia- de otra luz distinta, y que no es la nuestra.

ascético-didáctica que se impulsaba desde las reformas de Letrán. Cuando en sus trabajos sucesivos se dedique Rodríguez Rivas a estudiar la *clerecía* del *Libro de miseria de omne* como versión libre de este *De Contemptu mundi*, implícitamente no hace sino, por un lado, adscribir su idea de clerecía a cierta veta tradicional que considera al *mester* una escuela cuyas manifestaciones en el siglo XIV –y de ahí el *Libro de miseria de omne* como objeto central de estudio- no harían sino, en una visión claramente evolutiva de la literatura, heredera del positivismo decimonónico, confirmar la decadencia de lo que un día fue unitario. Sobre este tema volveremos cuando veamos los *caminos de vuelta* hacia el concepto tradicional. Por otra parte, al señalar el poema de Inocencio III como texto irradiador, de alguna manera, también implícitamente se pone en primer plano la deuda de una parte del *mester de clerecía* con otras manifestaciones románicas relacionadas con la poesía eclesiástica latina.[64]

Como síntoma del impacto que esta tesis panrománica ha tenido en los estudios del *mester de clerecía* bastará con que pongamos como ejemplo las palabras con las que en un trabajo reciente (y magnífico, por cierto) Julian Weiss empieza por definir el movimiento del *mester de clerecía* tal y como ha sido considerado por la crítica,[65] y su síntesis nos parece significativa toda vez que, en el momento en el que estamos redactando estas palabras, es la última –hay que decir de una larga serie- que encontramos en un trabajo crítico consagrado al *mester* de la que tenemos constancia. No se puede pasar por alto que Weiss empieza precisamente por relacionar el *mester* en un contexto no circunscrito en exclusiva a Castilla, sino como la plasmación castellana de un fenómeno europeo:

> The Spanish *mester de clerecía* was a literary mode that would produce about thirty vernacular poems over the course of the thirteenth and fourteenth centuries, and thus

[64] Y de ahí que se justifique el que mencionemos aquí la obra de Gregorio Rodríguez Rivas. Pero hemos de ser conscientes de que en ella el *Libro de miseria de omne* es definido como "versión libre" del poema de Inocencio III; es decir, "versión" castellanizada, construida a partir de los cánones que la escuela poética del *mester de clerecía* había impuesto.

[65] Julian Weiss escribe: "These are the main outlines of the thirteenth-century *mester de clerecía* as they might be sketched in a student manual of literary history" (Weiss 2006: 2); o "Thar issue aside, my opening synopsis characterizes the main critical consensus about the subject" (Weiss 2006: 3), con lo que apelamos a no confundir su sinopsis del "consenso" crítico tradicional, como el mismo la llama, con su posición personal con respecto al tema, en la que muestra importantes desacuerdos, no pocos de los cuales compartimos.

> become one of the most significant bodies of clerical narrative verse in Western Europe. Though its roots were in Castile, it was inextricably bound up in the profound, religious, and political changes of twelfth and thirteenth-century Europe (2006: 1)

El hecho de que la última síntesis de la que tenemos constancia empiece precisamente por poner en primer plano este hecho puede servir, cuanto menos, para darnos una idea de la contundencia con la que lentamente, y línea a línea, la tesis panrománica ha pasado a formar parte –como el propio Weiss señala- del consenso crítico en torno al tema. Algo que hoy nos puede parecer evidente era, no obstante, objeto de polémica cuando desde el ámbito anglosajón comenzaba a declararse en su momento (y desde los artículos de Georges Cirot no digamos), de la misma manera que la idea parece tomar rumbo seguro una vez que los trabajos de López Estrada comenzaban una línea (perfectamente continuada luego por Gómez Moreno) que hoy en día, cualquier estudioso del *mester* debe tomar como puntal básico para entender el tema, y que por supuesto no es posible eludir.

Dentro de esta tesis panrománica hemos visto, hasta ahora, trabajos que ponen de manifiesto el sustrato de latinidad que innegablemente está detrás de los poemas del llamado *mester de clerecía*. Cuestión más peliaguda, toda vez que el tema arrastra consigo ciertas cotas no siempre explícitas de nacionalismo decimonónico (con la visceralidad latente, no necesariamente desencadenada, que la recepción de esa idea conlleva en aquellos sectores más tradicionales de la crítica, supervivientes del positivismo del siglo XIX), la constituyen aquellos trabajos que, en la misma línea panrománica, y sin dejar de lado el ineludible sustrato latino, ponen el acento en las relaciones del *mester de clerecía* con la literatura francesa.

Un investigador ya citado como Pedro Luis Barcia, quien en 1967 ya hemos visto que definía la segunda estrofa del *Libro de Alexandre* como la primera declaración de un autor sobre su propia obra en la literatura española, podríamos decir, como primer caso de reflexión metaliteraria, no deja de observar al mismo tiempo estos dos hechos:

> El verso de catorce sílabas, de origen francés, toma su nombre del *Roman d'Alexaindre* de Lambert le Tors y Alexandre de Berry, fuente del libro español sobre el héroe macedonio escrito en este tipo de verso (en francés *dodécasyllabe*). La estrofa cuaternaria, también de origen francés, era usada en esta lengua y en provenzal hacia el siglo XII, alternando con tercetos y quintetos monorrimos (1967: 32).

Y también Deyermond, cuya aportación en aras de superar el tradicional binomio entre juglaría y clerecía ya hemos visto que ocupa un primerísimo plano, en su introducción al Capítulo 4 ("Berceo y la poesía del siglo XIII") del primer volumen de la *Historia y crítica de la literatura española*, a su cuidado, y dedicado a la Edad Media, aunque deja –y ciertamente tal es la labor de un buen compilador- la puerta abierta a todas las posibilidades al considerar que "la primera escuela consciente de poesía –el primer grupo de poetas con un programa literario común- no aparece hasta el siglo XIII" (1980: 127),[66] se muestra favorable a la conexión francesa a la hora de abordar el origen de la "cuaderna vía", e incluso en asuntos que sobrepasan lo que sería estrictamente concerniente a la cuaderna vía:

> Esta forma métrica proviene de Francia: probablemente es una adaptación del alejandrino francés, aunque algunos críticos han apuntado la influencia de la poesía latina cultivada en la Francia del siglo XII. Pero no sólo la estrofa, también la materia central del *Alexandre* llegó de allende los Pirineos, así como otros elementos lingüísticos y conceptuales (*Ibid.*).

No a otro que a Deyermond seguirá Moisés García de la Torre en un librito monográfico sobre la épica y la clerecía medievales. En el caso de la segunda, aunque prefiere la denominación de *poesía clerical* frente a *mester de clerecía*, y la considera un género literario (cuestión de la que tendremos lugar de ocuparnos más adelante), dirá: "Germinó este movimiento quizá al calor de la universidad de Palencia, imitando modelos franceses" (1982: 30).

Los dos aspectos, el préstamo francés y el latino, son e captados por Pilar Lorenzo Gradín, que al comentar la segunda estrofa del *Libro de Alexandre* advertirá de que "ciertamente, dicha formulación no se encuentra en ninguna de las restantes obras cultas compuestas en cuaderna vía, pero tiene precedentes inmediatos en testimonios latinos y franceses que, sin duda, el escritor tenían en mente al iniciar su narración" (1995: 109-110).

[66] De su labor integradora puede dar fe, por ejemplo, la manera en que, sin afirmarla ni negarla tajantemente, deja entrever la posibilidad de la importancia de la Universidad de Palencia en el desarrollo del *mester de clerecía*, uno de los puntos básicos de la concepción tradicional del mismo: "Cabe incluso pensar que la poesía del *mester de clerecía* surgió en la recién fundada Universidad de Palencia, donde había maestros franceses encargados de enseñar a la que sería la primera generación de universitarios españoles" (Deyermond 1980: 127).

Muy poco después, en 1997, María Cristina Balestrini y Gloria Chicote parecen sintetizar lo dicho al respecto hasta este momento señalando que tanto la ruta jacobea como la presencia de la orden de Cluny (por ejemplo, en la Universidad de Palencia) traerían a Castilla la influencia francesa. Su juicio respecto a las resonancias que esto habría de tener en el *mester de clerecía* no es novedoso. Tampoco deja lugar a dudas:

> España recibe de Francia la cuaderna vía, estrofa consagrada por la clerecía, junto con la materia y los elementos lingüísticos y conceptuales que conformarán la nueva práctica. El empleo del tetrástico monorrimo, que proviene del verso alejandrino francés, relacionado a su vez con la poesía latina cultivada en el siglo XII, se convertirá en el metro canónico de los textos hispánicos (1997: 48).

De manera que tanto el *Libro de Alexandre*, como los poemas de Berceo, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*, si bien no son definidos como integrantes de una escuela, sí que son vistos "como un *corpus* consciente de su identidad literaria" (*Ibid.*). *Identidad literaria*, claro está, que se define precisamente por su pertenencia a un foco Panrománico, caracterizado según ellas por situarse en la encrucijada del paso de las prácticas orales a las prácticas literarias, cuyo centro irradiador sería Francia.

En 1997 también Carlos Alvar, José Carlos Mainer y Rosa Navarro publican su *Breve historia de la literatura española*, y en ella Carlos Alvar, encargado de redactar la parte correspondiente a la Edad Media y que muestra cierta preferencia por la denominación *poemas en cuaderna vía* en lugar de *mester de clerecía*, dirá de la forma métrica que da nombre al movimiento que "se asocia sin grandes dificultades al verso alejandrino francés, así llamado por ser el que se emplea en el *Roman d'Alexandre* desde las reelaboraciones de Lambert de Tort y Alexandre de Bernay" (Alvar, Mainer y Navarro 1997: 67). Algo que –observará Alvar- no deberá sorprendernos debido a la presencia de comerciantes y monjes llegados de Francia desde fines del siglo XI. Carlos Alvar es sin duda otro de los grandes cultivadores de la tesis panrománica, no sólo en sus observaciones sobre el *mester*, puesto que éstas ocupan un lugar residual en el conjunto de sus investigaciones, sino en el cómputo global de su quehacer profesional. En el caso que nos ocupa, la vertiente latina queda puesta de manifiesto por la

aportación paneuropea (Francia, Italia, además de Castilla) que representó la poesía rítmica latina de los goliardos y su influjo en el desarrollo de la cuaderna vía.[67]

En trabajos más recientes, el mismo Carlos Alvar ha vuelto a mostrar la necesidad de allegarnos al *mester de clerecía* desde un punto de vista panrománico al insistir en que la "tradición latina y francesa se aprecia de forma continua e ininterrumpida en las fuentes que utilizan estos autores, como es bien sabido, y la coherencia del grupo hace pensar en su dependencia de instituciones con un propósito y un objetivo bien definido" (2007: 24). En cuanto a las instituciones deja abierta la posibilidad de intervención de la Universidad de Palencia, así como a la importancia dada por la orden de Cluny al Camino de Santiago, que hizo que éste se convirtiera en foco de penetración de novedades literarias. Y en cuanto al propósito, Carlos Alvar sugiere un panorama de enfrentamiento entre la Iglesia y la monarquía debido a los recortes de ciertos derechos y prerrogativas.[68] Lo que de esto se concluye es bastante claro: "No hay duda de los vínculos del *mester* con la tradición culta francesa de carácter clerical y, posiblemente, de tradición cluniacense" (*Ibid.*). De manera que según Alvar, los autores del *mester de clerecía* del XIII, no así los del XIV, responderían a un mismo estímulo.

Entre un trabajo y otro de los recién mencionados de Alvar hemos de volver a la ya mencionada tesis doctoral de Amaia Arizaleta, publicada en 1999, precisamente en

[67] "Por otra parte, los orígenes de este tipo de verso y de estrofa se sitúan en la poesía rítmica, en latín, de los goliardos, con lo que quedaría de manifiesto su base culta. Además, en el ámbito goliárdico explicaría en gran medida su difusión por el mundo románico: en efecto, tetrásticos monorrimos de doce o catorce sílabas se encuentran tanto en la literatura francesa (con autores como Jean Bodel, Jean de Meun o en distintas representaciones teatrales), como en la italiana (Bonvesin de la Riva, entre otros) o la castellana; sin embargo, hay que señalar que en los textos en latín falta la tendencia didáctica o moralizante que se encuentra frecuentemente asociada a los tetrásticos en las distintas literaturas románicas" (Alvar, Mainer y Navarro 1997: 67).

[68] Así se deja abierta la puerta al *mester de clerecía* como plasmación clerical del enfrentamiento ideológico entre la Iglesia y el Rey: "Resultaría muy fácil encontrar en las Crónicas –y así ocurre en la *Estoria de España* alfonsí- ejemplos de las turbulentas relaciones entre la Iglesia y el Rey. La defensa de unos derechos o los recortes de ciertas prerrogativas hacían estallar de inmediato el enfrentamiento armado. Pero a mi modo de ver hubo otros enfrentamientos menos vistosos, pero tan reales como las mismas guerras" (Alvar 2007: 24).

francés y en París. En el amplio abanico de problemas que Arizaleta toca en su impresionante trabajo no deja de poner, también, los puntos sobre las íes:

> Car la clergie n'est pas uniquement péninsulaire. D'abord, si l'auteur de l'*Alexandre*, Gonzalo de Berceo et les auteurs du *Libro de Apolonio* et du *Poema de Fernán González* se sont décidés à composer c'est parce que, les dangers de la reconquête s'effaçant, ils pouvaient s'adonner paisiblement à l'exercice des lettres; ensuite, parce qu'ils disposaient d'un modèle puissant, celui des clercs français. En effet, deux-ci avaient commencé à écrire des œvres qui traversaient les frontières: des *romans*, des épopées, des satires... Cette effervescence littéraire n'a rien de miraculeux; elle fut le résultat d'un important changement d'attitude au sein de la clergie européenne. Au XII^{e} siècle, le clerc s'empara du monopole du savoir. Il devint un travailleur intellectuel. Les clercs furent, à partir de cette période, des "officiants de la culture", selon la belle formule de Mariateresa Fumagalli Beonio Brocchieri. Nous ignorons si certains clercs péninsulaires gagnaient leur vie grâce à leur science; il ne paraît pas abusive de les qualifier d'"intellectuels", et de les apparenter ainsi à leurs homologues français, italiens, anglais, ou allemands (1999: 32-33).

Un *cambio de actitud en la clerecía* europea, por tanto, que convierte a los clérigos en detentadores del monopolio del saber. Algo aplicable, por otra parte, no sólo a Castilla, sino también a los clérigos franceses, italianos, ingleses y alemanes. El proceso habría arrancado con el esfuerzo de los *moderni* por imponer su talento, emulando a los *auctores* latinos, lo cual acabaría derivando en una serie de autores que, teniendo la misma formación que estos *moderni*, empezaron a escribir en lengua vernácula movidos por el influjo de la *translatio studii*. Al final de este proceso de emulación que acaba con la recurrencia a la lengua vulgar estaría Castilla, y es aquí donde Arizaleta encuentra los rasgos diferenciales, porque "les clercs espagnols ne cherchaient pas seulement à faire leurs preuves, au moyen de l'emploi de la langue romane; ils s'évertuèrent à imposer la noblesse de la langue vernaculaire par l'intermédiaire de la garantie du latin" (33).

Para acabar este apartado dedicado a la tesis panrománica tal vez no sea inconveniente poner un ejemplo –cercano en el tiempo- de su permeabilidad. Incluso un autor que ya hemos mencionado varias veces, y que en términos generales hay que adscribir al núcleo ovetense, principal forjador de una visión tradicional del *mester de clerecía*, a la hora de plantearse sus características formales, además de incidir en la

relación con el latín,[69] no dejará de reconocer que la "exaltación del arte clerical, que se enfrenta al arte de los juglares, se encuentra, a modo de tópico, en muchos textos clericales franceses" (Menéndez Peláez 2005: 160). Las posibilidades de esta tesis que hemos venido mostrando han quedado fosilizadas en algunos casos; en otros siguen dando oxígeno a una polémica ya centenaria.[70]

La tesis sociológica

Una puntualización importante se impone llegados a este punto, y tiene que ver con la justificación del nombre que hemos elegido para denominarla; más concretamente con el adjetivo. La palabra "sociológica" es problemática porque, en cuestión de estudios literarios, alude a un método de análisis que pone el acento en las relaciones entre literatura y sociedad, por lo general, suele ser un método materialista. Al emplearlo nosotros, no obstante, no queremos asociar sin más los trabajos que citaremos a continuación con la adscripción de sus autores a este método de análisis, y de hecho podrá comprobarse en más de una ocasión que muchos de ellos no son

[69] "Por tanto, frente a la rima asonante del mester de juglaría, los nuevos literatos usarán la rima consonante; frente a la irregularidad métrica, un cómputo rígido de sílabas, marcadas con un perfecto ritmo, que recuerda el *cursus* de la prosa latina. Quien maneje correctamente estas características formales será un maestro y habrá conseguido un «mester fermoso»" (Menéndez Peláez 2005: 160).

[70] No sería justo continuar sin hacer alguna mención, en este punto, a la investigación de Paloma Díaz-Mas en torno a lo que ella define como un "género casi perdido" de la literatura medieval castellana, la "clerecía rabínica", demostrando que la extensión geográfica a la que hacemos mención en esta tesis panrománica bien puede complementarse con una extensión igualmente social, aplicada a la "clerecía" de autores provenientes de culturas rabínicas. A grandes rasgos, dicha "clerecía rabínica" es definida por Díaz-Mas de la siguiente manera: "Al menos desde el siglo XIV (o desde bien entrado el XIII, teniendo en cuenta el testimonio indirecto del *Ay, Iherusalem*) debió de cultivarse en la península un tipo de poesía judía en romance de características bien definidas: compuesta por autores cultos de formación rabínica, que utilizaban fuentes árabes y hebreas (seguramente además de otras cristianas), con unos rasgos formales peculiares de herencia semítica (rima silábica, estrofa zejelesca desde fechas muy tempranas, acróstico), que se difundió entre cristianos y judíos y que, entre éstos, fue usada con frecuencia como poesía litúrgica o paralitúrgica. Seguramente por ser cantada o salmodiada en las festividades del calendario religioso, su difusión no debió de limitarse a lo escrito, sino que también se aprendía de memoria y se transmitía oralmente (...). Y, desde luego, esa *clerecía rabínica* debió de estar mucho más comunicada con la clerecía cristiana de lo que en principio pudiéramos suponer: lo prueban, por un lado, el manuscrito de los tres poemas medievales, que mezcla composiciones judías y cristianas; y, por otro, los rasgos «de clerecía» que notamos en algunos de los poemas judaicos (uso del heptasílabo, dialefa) y los rasgos judíos del propio *Ay, Iherusalem*" (Díaz-Mas 1990: 341-342).

precisamente de esa cuerda. Recordamos de nuevo que el criterio de clasificación que hemos elegido no es íntegramente el sistema autor-fecha; ése es un criterio secundario toda vez que son las ideas (y recuérdese que las ideas siempre se inscriben dentro de un discurso y lo configuran) que ha producido la ya larguísima polémica en torno al *mester de clerecía*.

A partir de este hecho nos parece innegable que, si bien en un principio la cuestión sólo era abordada dentro de la fenomenología literaria, como una manifestación de la crítica idealista, sempiterna productora de historias esencialistas de la literatura, desde la segunda mitad del siglo XX proliferan los matices que buscan poner de relieve aquello que José Carlos Mainer hemos visto que llamaba "lo político concreto". O en otras palabras, la visión del *mester de clerecía* se ha visto notablemente enriquecida con la consideración, cada vez más pujante, de los poemas que lo componen como manifestaciones específicas de un grupo estamental que no buscaría tanto iniciar una primera escuela literaria en la historia de la literatura castellana como producir un determinado discurso que sólo se entiende desde la historia en la que hunde sus raíces. La puesta de relieve de su condición de discurso estamental, así como las repercusiones sociales que la conservación y difusión del saber pudieron tener para los poetas del *mester* nos parece que son, a grandes rasgos, dos ejes a tener muy en cuenta a estas alturas de nuestro trabajo.

Dos ejes que cuyas potencialidades para la investigación estaban ya abiertas desde que, al menos desde el siglo XIX, se viniese reclamando la doble acepción de la palabra *clerecía*. En el ya varias veces citado trabajo de Pedro Luis Barcia, de 1967, muy canónico por otra parte, se insiste en esta doble condición, expresada de manera muy didáctica:

> *Mester* proviene del latín *ministerium*, ministerio, menester, ocupación, esto es arte u oficio. *Clerecía* es el conjunto de clérigos, o condición de clérigo; éste, en la Edad Media, era no solo el eclesiástico sino todo hombre culto, letrado. Mester de clerecía es, por lo tanto, oficio u ocupación de clérigos, arte en el cual se ponen en juego un conjunto de conocimientos propios de un hombre instruido (1967: 10).

Si citamos estas palabras de Barcia no es, ni mucho menos, en función de su originalidad o porque constituyan una aportación personal. Todo lo contrario: nos sirven como ejemplo de la recurrencia a un lugar común por el que suelen empezar casi todos

los trabajos que pretender explicarnos en qué consiste la etiqueta *mester de clerecía*. Cómo se fue fraguando –y ampliando- ese cliché es lo que nos proponemos ver a continuación con cierto detenimiento.

A comienzos de la década de los setenta, la asociación *ministerium* + *clerecía* ('conjunto de clérigos', 'hombre letrado') que recoge Barcia se había incorporado con pleno derecho a los manuales de literatura española,[71] en parte debido, sin lugar a dudas, al maestrazgo que había ejercido la primera edición de la ya también mencionada *Introducción a la literatura medieval española*, de Francisco López Estrada, en la que al abordar las relaciones entre latín y lengua romance distinguiría una doble faz en la figura del clérigo como intelectual en la Edad Media, aludiendo por un lado al clérigo universitario, cuyos fundamentos eran de orden intelectualista, ejercitado en la escolástica como método de enseñanza y para el que el latín era una lengua eficiente para la comunicación de los saberes, y el clérigo humanista, en un sentido restringido de esta palabra, el cual cultiva una incipiente ideología con base en la retórica, entiende la vida bajo un signo de aristocracia intelectual y practica el latín que, por ser más hermoso en sus valores formales, deriva en la lengua artística de unos pocos elegidos (1984: 81). Más tarde, ya lo hemos visto, será precisamente la acepción no estrictamente clerical de la palabra *clerecía*, aquella que tiene que ver con el saber, la que ponga por delante López Estrada para reivindicar la internacionalidad del movimiento que la misma designa.

En un interesante artículo de 1988 sobre los conceptos de *clerecía*, *alegría* y *escriptura*, aseguraba Patrizia Caraffi ver "*clerecía* non come semplice e mera erudizione, ma come formazione culturale in corrispondenza delle aree di Studio delle Università. La *clerecía* è una componente fondamentale dell'eroe che cultiva il suo sapera unitamente alla formazione di cavaliere" (Caraffi 1988: 240), añadiendo la perspectiva caballeresca –por otra parte propia del *roman* francés- en la visión del término. Perspectiva caballeresca, claro está, entendida igualmente como una amalgama de saberes.

[71] Véase, por ejemplo, Perés (1970: 30).

El maestro Jesús Montoya Martínez[72], en un artículo sobre algunas consideraciones metodológicas para el estudio de la literatura medieval española del siglo XIII escribe de la *clerecía* que "se identificaba con el conocimiento del latín, como mínimum hablarlo y leerlo, y de las artes del trivio, gramática, retórica y dialéctica" (Montoya Martínez 1989: 44). Aquellos que, como el profesor Montoya, centran su interés en el estudio de la retórica medieval no habrán dejado de reconocer que en torno a la adaptación de la retórica latina se despliega todo un *corpus* de saberes que cohesiona al grupo del *mester de clerecía* y le da empaque, de manera que: "Estos que se jactan de ejercer un «mester de clerecía», lo hacen en razón de su conciencia de ser «letrados», conocedores del «latín» (no obsta que haya quienes, como Berceo, acudan a la disculpa retórica de no saber mucho latín) y de las artes liberales, gramática y retórica" (1989: 45).

En los noventa, este hecho de la relación del *mester de clerecía* con el saber seguirá siendo ampliamente señalado con fines didácticos.[73] Manuales básicos que ya hemos mencionado antes, como la *Breve historia de la literatura española* escrita por Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, en la que el primero de los tres insistirá en que los autores de estos poemas "son escritores cultos, conocedores del latín y que, por tanto, tienen una formación superior a la del resto de sus coetáneos; parece claro que sólo los clérigos tenían una preparación similar; y, por tanto, se ha dado en

[72] Nunca fui discípulo de don Jesús Montoya, pero sí alumno suyo durante un curso de doctorado sobre la retórica en tiempos de Alfonso X. Eso, unido al cariñoso recuerdo que guardo de aquel curso, me sitúa en la obligación de llamarlo maestro. Era un hombre bueno y sabio. La historia que cuenta Sócrates en el *Fedro*, que alguna vez le oí leer con emoción, y que he recogido también en esta tesis, es mi más sincero homenaje hacia él. En una ocasión tuve la oportunidad de decirle con la ingenuidad del neófito que mi curiosidad era insaciable: "Es usted un hombre del siglo XVIII", me dijo con toda la amabilidad del mundo. Y cuando leí mi tesina sobre la imagen del cuerpo en los poemas del *mester de clerecía* un miembro del tribunal cayó en la cuenta de que no lo había incluído en la bibliografía (aunque en mis lecturas estuviera desde el principio). No he querido volver a repetir ese error. Por una cosa y por otra vaya por delante mi agradecido recuerdo.

[73] Y en algún artículo, pues Pilar Lorenzo Gradín, en un trabajo ya mencionado dos veces con anterioridad, pone de manifiesto, una vez más, la condición de "hombre de letras" propia del autor del *Alexandre*, al definir éste como "obra de un *clericus* en la doble acepción del concepto, ya que, además de su indudable condición de hombre de letras, él mismo apunta su pertenencia a la institución eclesiástica" (Lorenzo Gradín 1995: 110).

llamar «mester de clerecía» («oficio de clero») la actividad literaria que se expresa en cuaderna vía" (1997: 68).

Fuera de los manuales, también en 1997, en el trabajo ya citado un par de veces con anterioridad de María Cristina Balestrini y Gloria Chicote escribían que: "El mester de clerecía es, precisamente, la práctica poética que acompaña la aparición y auge de un nuevo estamento intelectual asociado con este cambio" (1997: 45-46). El cambio al que ellas se refieren, aclarémoslo, es aquel que se produce en las literaturas vernáculas europeas cuando la prácticas escriturales empiezan a ganarle terreno a la hasta entonces dominante cultura de tradición oral.[74]

En 1998, Fernando Gómez Redondo ya había señalado la importancia de estudiar la "poética recitativa" de los autores clericales, a los cuales él prefiere llamar *scolares clerici*, mediante la cual, el narrador de sus poemas "lo que entrega a sus oyentes no es sin más una historia, sino un «saber» asociado a esa historia, un «entendimiento» especial que sirve para captar el conjunto de sentidos o de significados que se encierran en esos textos" (1998: 264). Y dicho comentario no era sino la avanzadilla de un excelente trabajo, en 2003, sobre el "fermoso fablar" de la *clerecía*. En este último se fija en la retórica como plasmación de un saber de utilisíma validez en aras de la persuasión, pero peligrosa, no obstante, por la sencilla razón de que al mismo tiempo "dotaba al individuo de recursos de persuasión con los cuales poder engañar al contrario o atrapar su voluntad y conducirla a errores o a falsedades; esta paradoja obligaba a reflexionar sobre esta arte de la elocución y a vigilar –incluso a legislar- acerca de su uso, de la situación en que podía emplearse y de quién podía servirse de ella" (2003: 238).

Amaia Arizaleta, cuya obra toca prácticamente todos los aspectos polémicos en torno al estudio del *mester de clerecía*, ya hemos visto cómo hablaba de un proceso mediante el cual, desde el siglo XII en Francia y luego llegado a España en el XIII, el clérigo se apoderaba de un "monopole du savoir" (1999: 32). Pero más interesante que

[74] Así lo explican ellas: "En la historia de las literaturas vernáculas europeas, el siglo XII ha sido señalado como el punto de decidido avance de las prácticas escriturales por sobre la cultura de tradición oral, dominante hasta ese momento en las composiciones poéticas que se divulgaron tanto en el ámbito románico como en el germánico. En el caso específico de España, sin embargo, debemos esperar hasta el siglo XIII para asistir a ese proceso" (Balestrini y Chicote 1997: 45).

esta continúa actualización, si cabe, y emparentada con ella aunque conste de más intensidad, es la línea cuyo acercamiento al *mester de clerecía* pasa por la consideración de cierto corporativismo, de cierta cohesión estamental mediante la cual la *clerecía* tiende a legitirmarse y conformarse a sí misma, y sus funciones, dentro de la jerarquía social feudal.

Cuando Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas e Iris M. Zavala llegaban a cabo su intento –visto con perspectiva bastante ingenuo- de construir una historia de la literatura española desde el marxismo,[75] pusieron a la sección dedicada a nuestro tema el explícito título de "Mester de clerecía e intereses creados" (2000: 74). El *mester de clerecía* es definido, en esa línea, como "una escuela de poesía erudita y clerical –en su doble sentido- en conexión con la vida e intereses de los monasterios" (*Ibid.*). Tal vez por ese criterio pasan muy por encima de esas dos obras del *mester de clerecía* que "señalan el carácter más universal y abierto de la nueva cultura" (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, y Zavala 2000: 75), y no dudan en entrar de lleno en la obra que, a su modo de ver, "se destaca señera entre la literatura del *mester de clerecía* del siglo XIII" (75), y que no es otra que la de Berceo, la cual no dudarán en ver a la luz de la polémica entre interés/desinterés que se desató en España tras los trabajos de Brian Dutton.

Pero lo cierto es que, buena parte de esta visión estamental del *mester*, hay que decirlo, se sustenta gracias a lo que conocemos por un suculento artículo de Francisco Rico, ya clásico, en el que invierte los términos para examinar en profundidad qué era exactamente esa *clerecía del mester*. Para empezar, Rico la define como "un linaje de intelectuales que ahora sienten con creciente intensidad el deseo o la conveniencia de difundir en vulgar las riquezas de la cultura latina" (1985: 4). Dichos intelectuales,

[75] Pensamos que no hace falta insistir en el tema, cualquiera que haya consultado la *Historia social de la literatura española* puede darse cuenta de que peca de repetir una de las críticas más simplifacadoras que ha tenido que soportar la teoría marxista: la de la presencia de una visión economiscita sumamente simple, lineal, carente de profundidad. Es posible que la labor de esta historia de la literatura, más que reinvidicar el papel del marxismo en la crítica española, haya ejercido como ninguna otra el efecto contrario, desprestigiándolo gracias a una buena acumulación de tópicos que los más críticos no dudarían en suscribir como crítica.

añade Rico, *scolares* muy distintos a los viejos curas iletrados,[76] "están dispuestos a aprovechar las exenciones y privilegios que se les conceden para frecuentar los centros de instrucción promovidos por la jerarquía y donde se remansa el estupendo caudal de saberes que ahora fluye *un peu partout*" (8). La proliferación de estos *scolares clerici*, según Rico, se produce en torno a 1200, cuando los monjes están perdiendo la hegemonía cultural por largo tiempo en su poder y esta nueva casta da muestras de una mayor capacidad de adaptación a una sociedad crecientemente urbana.[77]

En síntesis, en el retrato que hace Rico, la *clerecía* se perfila como un grupo de poder en alza e influencia social:

> La "maestría" de que se ufanaban igual los autores que los protagonistas del *Alexandre* y del *Apolonio* (...) podía cifrarse en una minucia versificatoria, pero no se limitaba a la provincia de la literatura ni suponía sólo una actividad intelectual: era indicio de un *status* envidiable, denotaba un boyante acomodo en la jerarquía social. No olvidemos que la "clerecía" designaba un 'repertorio de saberes' ("por ti sé clerescía" [*Alex*, 38a]) y a la vez un 'estamento' ("de toda clerescía avié grant abundança" [2582b]) (1985: 127).

El *boyante acomodo en la jerarquía social* se debe –explica Rico- a las recompensas dispensadas por la función pública a los letrados en una sociedad en constante cambio en la que emergían nuevos centros de poder.[78] Y tal retrato, como lo traza Francisco

[76] "Son clérigos, pues, muy distintos a los viejos curas «inscii litteratum», de ignorancia tan sin remedio como «missacantano», «idïota», «pobre de clerecía», de los *Milagros de Nuestra Señora* (220-21). Los «scolares» en cuestión tienen la querencia de aprender –contra viento y marea: «scolaris huiusmondi vincit noctem lucernis» (...)- y de comunicar lo aprendido" (Rico 1985: 8).

[77] "en torno al 1200, los monjes han perdido o están perdiendo la hegemonía cultural que por tanto tiempo les ha correspondido, y el arquetipo del intelectual pasan a darlo los «escolares clerici», abiertos a la nueva sociedad –progresivamente urbana, con economía de cambio y circulación de pobladores-, curiosos de toda disciplina –y ansiosos de lucirla-, «evagando por scolas»" (Rico 1985: 8-9).

[78] "En una sociedad de complejidad progresiva –por la circulación de mercancías y personas, por el auge de las ciudades, por el reforzamiento de la monarquía-, la formación cultural tenía un precio, cumplía un papel y otorgaba una posición. A los «letrados», ya fueran específicamente juristas –y tendían a serlo-, ya no pasaran de «entender bien la gramática», les correspondía participar en la función pública en tanto jueces, legisladores, notarios; les tocaba poner en el orden de la burocracia, de la administración y del derecho un mundo en el que emergían nuevos centros de poder y riqueza y se alteraban las relaciones en la estructura política y económica. La educación proporcionaba ahora dinero e influencia" (Rico 1985: 127).

Rico, hemos de añadir que poco o nada tiene que ver con las explicaciones idealistas que parten de la supuesta voluntad de un autor por *inscribirse*, por *fundar* una primera escuela de poesía en la historia poética de una, no menos supuesta, *literatura* castellana.

En un comentario que dice seguir a Raymond S. Willis, intenta traducir Francisco Marcos Marín lo que significa ser un poeta de *clerecía*:

> En términos modernos, exagerando un poco, diríamos que el poeta de clerecía es un *graduado*, un hombre vinculado a una enseñanza escolar. El poeta de clerecía ha de dominar la lengua (ser largo de lo que sabe), no cometer faltas (sin pecado), conocer bien las reglas de la retórica, en la métrica (curso rimado, sílabas contadas), en las figuras, el asunto, y, parece claro, dar a todo ello un sentido moral, ejemplificador. (...) Oficio de *letrados*, que se sienten orgullosos de su capacidad versificadora, de sus temas y de su conocimiento de la lengua de comunicación universal, el latín" (1992: 36).

De manera que esa suerte de corportativismo de la *clerecía*, organizada en torno al saber, sobre el cual se centra el oficio de los clérigos, es vista –pues tal es la naturaleza de la monografía de Marcos Marín- como especialmente didáctica. Eso nunca sucede por casualidad, sino sólo cuando ciertas ideas se ha institucionalizado; y su institucionalización requiere un largo proceso, por supuesto.

Dicha idea del "corporativismo" de la *clerecía* es puesta de manifiesto, sin disimulos, por el hasta cierto punto inclasificable capítulo sobre el *mester de clerecía* que Alain Varaschin escribe en el volumen correspondiente a la Edad Media de la *Historia de la literatura española* dirigida por Jean Franco. Así lo expresa Varaschin:

> Nacido de los miembros de un grupo, de las exigencias de sus actividades comunes y de sus relaciones con determinadas fuerzas de poder, el mester de clerecía se concreta en una especie de libre asociación corporativa de profesionales: de los clérigos. Su oficio, medio para su ascenso social, refuerza su posición en el mundo. Sus autores ponen en común un capital cultural y social. Centro de poder y componente de grupo social dirigente, el mester de clerecía es, por lo tanto, una red de tensiones, capaz de apoyarse en el mundo y capaz de sacar partido de la sociabilidad constituida, de acercarse a ella, como lo hacen las órdenes mendicantes, al pueblo de los caminos, de las calles y las plazas y, si fuera necesario, capaz de utilizar sus formas (1994: 91-92).

No queda muy claro, ni su retórica lo especifíca, en qué sentido cree Varaschin que el *mester de clerecía* constituye una "red de tensiones", aunque, como ya sucediera con los

trabajos citados al comienzo de este subapartado, a Varaschin no se le escapa que "por su tipo de organización, la clerecía controla uno de los recursos sociales: el saber" (92). Aunque él mismo admite que es difícil establecer relaciones, de manera finalista, entre la clerecía y la política,[79] pensamos que Varaschin acierta al concluir que lo que tenemos no es, "únicamente, una organización técnica basada en la *cuaderna vía*, una literatura de elite para todos" (Varaschin 1994: 92), tratando de llamar así la atención sobre las implicaciones ideológicas –jamás inseparables de las "literarias"- del *mester de clerecía*.

Nuevamente, a la hora de intentar poner luz en el entramado de relaciones ideológicas que emana del *mester de clerecía* resultan del todo fundamentales las aportaciones de Amaia Arizaleta. En uno de sus trabajos sobre el *Libro de Alexandre* llega a la siguiente conclusión, no precisamente en la onda de otras más tradicionales:

> Por tanto, el *Libro de Alexandre* pudo ser leído por escolares, y también por cortesanos que acaso hubiesen comprendido la figura de Alejandro como representación del monarca en torno al cual existían. Por eso, y aun a sabiendas de la fragilidad de tal hipótesis, sugiero que la corte de Alfonso VIII, y luego la de Fernando III y Alfonso el Sabio, encontraron en la figura de Alejandro la representación más adecuada de un poder que aspiraba a construirse como monarquía de conquista, de cristiandad y de sabiduría (2000b: 64).

En realidad, y pese a que Arizaleta parece prevenirse contra sí misma, los caminos por los que se llega a tal hipótesis (es decir, aquellos que tienen en cuenta la función de la ideología en la literatura) no son menos "frágiles" que aquellos por los que se concluye que la principal ocupación del poeta del *Alexandre* no era otra que la de establecer un hito en la historia literaria castellana.

Mucho más recientemente, Arizaleta ha formulado una de las aproximaciones al tema más novedosas e interesantes, digna de ser tenida en cuenta y digna también, por su buen hacer, de ser tratada con cierta profundidad en esta parte de la tesis dedicada a

[79] Léase, por ejemplo, lo siguiente: "Sería, sin duda, peligroso construir un esquema voluntarista y finalista de las relaciones entre la clerecía y la política. Al informar para salvar, al enseñar y al divulgar, al hacer ver y creer, la clerecía utiliza un saber que aumenta su propio poder y que contribuye a tejer las demás redes del poder. Producto de una sociedad ya organizada, el mester de clerecía es revelador del crecimiento de determinados sectores de actividad" (Varaschin 1994: 92).

la síntesis. Según Arizaleta, un periodo inicial de la lengua literaria castellana estaría marcado por la alianza entre monarquía y clerecía. Dicho periodo, además, tiene unas fechas muy concretas, yendo desde el año 1157 hasta 1230. Dentro de ese panorama, de ese periodo inicial, piensa –y en esto se muestra mucho más rotunda que en otros trabajos suyos anteriores- que no se servirá de la etiqueta *mester de clerecía* "por estimar que tal 'mester' no es sino una manifestación particular de las prácticas escriturarias propias de la clerecía o comunidad de clérigos letrados" (2007: 239). En función de esta ruptura con la vieja etiqueta *mester de clerecía* propone un *corpus* distinto de textos para el análisis formado, al hilo de la mencionada alianza entre monarquía y clerecía, por: los documentos (unos 1300) pertenecientes a las colecciones diplomáticas de los reinados de Sancho, Alfonso, Enrique y Fernando; el *Poema de Benevívere*; la *Crónica Najerense*; el *Cantar de Mío Cid*; el *Libro de Alexandre*; el *Planeta* de Diego García de Campos; el *Liber Regum*; la *Semiança del mundo*; *Crónica latina de los reyes de Castilla*; la *Fazienda de Ultramar* y, probablemente, el *Roncesvalles latino*, el *Libro de Apolonio*, y el *Breviarium Historiae Catholice*, de Jiménez de Rada (239-240).

La elección de Arizaleta, a pesar de la gran heterogeneidad de lenguas, estilos, géneros, etc, halla en ellos un denominador común: el hecho de que todos ellos "se organizan en mayor o menor medida, obsesivamente unos y de modo tangencial otros, en torno al rey" (2007: 240). Esta centralidad de la figura del monarca lleva a esta investigadora a pensar "que la clerecía especializada creó un espectáculo duradero del poder real, espectáculo visible, audible y legible, vivido en la corte, e inspirado por el monarca" (241). A partir de estas bases, la tesis de Arizaleta se encuentra –incluso en tono- muy cercana a la ya mencionada de Franciso Rico, pues cree nuestra autora que a través de la loa de la figura del rey los autores "cedían al monarca (y a la alta clerecía), el fruto de su habilidad creativa, colocándose así en la línea de mira de quienes pudieran proponerle un oficio con buenas perspectivas" (244).

El argumento de la crítica tradicional en torno a la ligazón del *mester de clerecía* con la Universidad de Palencia, utilizado para justificar la existencia de una escuela literaria *de clerecía* es, en manos de Arizaleta, una razón más para mirar hacia la alianza entre la clerecía y la monarquía, puesto que la Universidad de Palencia, vista siempre como una suerte de taller poético en el que el *mester* se habría forjado, no fue en

realidad otra cosa que el foco del que salieron no pocos cancilleres castellanos.[80] La conclusión de Arizaleta merece ser citada:

> los clérigos se hallan al servicio del rey, un servicio natural, y un servicio por alianza, que no se realiza exactamente de inferior a superior. La alianza es cuestión de interés, por supuesto; el publicitario escribe para su patrón. Pero el patrón concede al productor de ideas un espacio para la perpetuación de su arte y la fama de éste último. La voz del clérigo otorga realidad al poder del monarca, y el monarca recompensa al clérigo, económica, e intelectualmente, al garantizarle la eficacia de su 'mester' y avalar el espacio de realización del mismo: el texto. Entiéndaseme: no estoy asegurando que los poetas del llamado 'mester de clerecía' hayan sifo funcionarios de la cancillería; insisto en que las formas complejas de la escritura cancilleresca anuncia otras, históricas, enciclopédicas, novelescas, y que sus contenidos se asemejan mucho a los de esas otras obras, tanto que la semejanza parece no poder ser fortuita sino más bien residir en que esa gran labor de escritura, de propaganda, de innovación formal, se llevó a cabo a la sombra del rey, y en la corte (2007: 247).

Nótese que esta última afirmación de Arizaleta, argumentada en su trabajo pero indemostrable, puede ser también su punto débil. No sólo la presencia, sino también la cercanía extrema del monarca explicaría la concesión de determinadas "recompensas" a los autores de unos poemas que han llegado a nosotros, en su gran mayoría, transmitidos en distintos manuscritos y con carácter anónimo. Tal vez el secreto sólo lo supieran los reyes. Por otra parte, la dialéctica en torno al interés/desinterés pasa a primer plano de la discusión en torno al *mester de clerecía* como ya sucediese en su día con la obra de Berceo. No obstante, a nuestro modo de ver, el trabajo de Arizaleta busca una vía de interpretación distinta a la tradicional que pretende anclar la visión de los poemas *de clerecía* en un marco político más concreto frente a la abstracción idealista que lo inserta en una suerte de esencial historia de la literatura castellana. Pensamos que conviene tomarse muy en serio su trabajo, incluso por aquellos más refractarios a su teoría, que no podrán dejar de reconocer en él que el tema se mueve.[81]

---

[80] Arizaleta lo argumenta así: "Más aún, el *studium* de Palencia, sobre el cual ha corrido tanta tinta, parece haber estado estrechamente vinculado a la corte real: como botón de muestra, de Palencia proceden muchos cancilleres castellanos, y probablemente los escritores a ellos ligados, al menos en la segunda mitad del siglo XII" (2007: 246).

[81] Se mueve, y mucho. De hecho, en el mismo volumen de las *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, al que acudí en septiembre de 2005 en León y en el que

Por lo demás, que las líneas que configuran lo que nosotros hemos llamado (con términos absolutamente flexibles) "tesis sociológica" han pasado a formar parte de pleno derecho de la definición más canónica del *mester de clerecía* lo demuestra, sin ir más lejos, el hecho de que en la parte dedicada a la Edad Media del aclamado *Manual de literatura española* de Felipe B. Pedráza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres, cuya definición del *mester*, a grandes rasgos, dista mucho de no ser considerada tradicional, tras incluir los autores el obligado *topos* acerca de la doble acepción de la palabra *clerecía* no dejaran de concluir, con su característico tono didáctico que: "La expresión *mester de clerecía* debe interpretarse como la actividad propia de intelectuales, entre los que había, por supuesto, un número muy elevado de clérigos" (2001: 248).

En trabajos en los que nuestro tema aparece con más concreción, que el paradigma fijado tradicionalmente para los poemas del siglo XIII es, en muchos sentios, restrictivo ha sido, en esta primera década del milenio, puesto de manifiesto, entre otros, por María Cristina Balestrini, la cual señala que "parece operar todavía una concepción ideal que consagra los géneros y modelos discursivos del XIII como si fueran válidos para dar cuenta del conjunto de la narración medieval" (2003-2004: 53).

Julian Weiss, en su ya aquí mencionada, y excepcional, monografía sobre el *mester de clerecía*, aparecida en 2006, ha mostrado sin reparos lo que él mismo llama su "principal área de desacuerdo", que no sería otra que la siguiente:

> wheter the *mester* is a unified school composed only of the poems griten in *cuaderna vía* or a broader and looser literary movement which also embraced clerical narratives in rhyming couples, or *pareados*. My own view needs to be stated clearly at the outset. I feel that a social reading of the *cuaderna vía* poems (which os what this book is about) acquires greater depth and meaning by setting them in the wider context of clerical narrative, and that the broad social and didactic impulses that drive the poems in *pareados*, such as the *Vida de Santa María Egipciaca* and the debate poem *Elena y*

---

pude conocer de primera mano la comunicación de Arizaleta, encontramos la conferencia de clausura de Carlos Alvar, también citada ya en este subcapítulo y que también tuve el placer de oir de su propia voz. Éste empezaba el apartado dedicado al *mester de clerecía* haciendo alusión a "las turbulentas relaciones entre la Iglesia y el Rey" (Alvar 2007: 25), tal y como ya se ha mencionado. Justamente lo contrario a la posición de Arizaleta. El a veces tan proclamado consenso en torno al tema, por tanto, dista mucho aún de ser alcanzado.

> *María*, are the same as those that motivate the more formally sophisticated poems. The two positions are not incompatible. One can talk of a 'taller' or school centred around the University of Palencia in the early decades of the thirteenth century, without minimizing the larger and to my mind more formative cultural context to which it belongs (2006: 2).

La última frase, quizá, sintetiza sin proponérselo el resultado último de décadas de investigación en las que –como hemos visto- la necesidad de considerar los poemas en cuaderna vía dentro del ese "más amplio contexto" que reclama Weiss, no tan limitado por el acercamiento a los poemas en función de su forma (la cuaderna vía) y su entorno formativo (la Universidad de Palencia, entorno supuesto en cualquier caso, y quizá dado por sentado sin mayores pruebas con asombrosa frecuencia).

Hasta aquí nos han traído estos *caminos de ida* que tienen su orígen, pensamos, en dos trabajos críticos aparecidos en la década de los cincuenta desde el ámbito del hispanismo anglosajón. A continuación veremos, no obstante, cómo desde la misma encrucijada crítica ha habido también caminos que nos han traído de vuelta hacia el concepto tradicional.

Caminos de vuelta

Ya hemos señalado que con la expresión *caminos de vuelta* no pretendemos dar a entender que las ideas que vamos a poner en primer plano a continuación pretendan volver, sin más, sin ningún tipo de matiz ni novedad, al marbete *mester de clerecía* tal y como lo había canonizado Menéndez y Pelayo. Lo que define a las ideas de fuerza que sostienen las tesis que vamos a ver aquí no es otra cosa que la consideración del *mester de clerecía* a partir de la noción central de "literatura". El hecho puede sorprender, pero el intento de acercarnos a él al margen de tal noción, en realidad muy posterior a la Edad Media, es justamente uno de los ejes que sostienen esta tesis.

Tampoco debe considerarse que los autores, títulos e ideas que a continuación van a desfilar por estas páginas se definan por una actitud inmovilista en torno a la noción del *mester*. Tal cualidad se da en algunos casos, pero ni siquiera es la predominante. El núcleo central que aglutina estos *caminos de vuelta*, insistimos, pasa por la consideración del *mester de clerecía* como una suerte de emanación consciente de la "historia literaria" castellana (no digamos que el problema llega a ser todavía más

enrevesado cuando en lugar de "castellana" decimos "española", las razones son obvias). A partir de esa consideración, común y central, las diferencias son muchísimas. La idea de que después de la polémica todo queda igual, algo que en ocasiones parece ser un argumento de la crítica más conservadora, convencida de que al final siempre se impone una unidad que pensamos ya es bastante dudoso que alguna vez se diera en estado puro,[82] parece de cumplimiento imposible. Las diferencias que las ramas de estos *caminos de vuelta* mantienen entre sí no son menores que las que éstos, en su conjunto, mantienen con lo que hemos llamado *caminos de ida*, de hecho.

Como ya ha sucedido con la sección anterior, también aquí vamos a distinguir tres bloques diferenciados, tres direcciones hacia las que tienden estos *caminos de vuelta*:

1) Una primera dirección se centra, una vez más, en el cuestionamiento de la dicotomía *juglaría / clerecía*, no tanto para concluir, como ya ha sido visto, la necesidad de superarla, sino más bien para poner de manifiesto que se trata, más que de dos escuelas claramente diferenciadas, de "dos formas de hacer literatura". Dicha idea nos parece crítica en lo inmediato, pero no profundamente crítica, toda vez que se sigue basando en una noción de "literatura" que, en esencia, es exactamente la misma que ha llevado a la distinción tajante entre dos *mesteres*.

2) Una segunda dirección, tan polémica como la que más de las que hasta ahora hemos visto, se centra en la consideración del *mester de clerecía*, no como escuela poética, sino como género literario, tratando de señalar en él una serie de rasgos formales y temáticos lo suficientemente autónomos, y con la suficiente enjundia, para ser constitutivos de un género propio dentro de la amalgama de manifestaciones de la "literatura" española. Así pues, la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, más que pretender formar una escuela sería el acta notarial del nacimiento de un género literario diferenciado en el devenir de la "literatura" española.

3) Y una tercera dirección, la más canónica y muy extendida, que sigue considerando al *mester de clerecía* como una escuela poética, la primera en las letras

[82] De hecho, piénsese por ejemplo en los trabajos de Isabel Uría, especialmente en la síntesis de su *Panorama crítico*, donde la noción de "unidad" (formal, geográfica, de autoría, de formación, de escuela, de estética, etc) juega un papel absolutamente fundamental (Uría Maqua 2000).

castellanas, surgida de una supuesta proclama emanada de esa cuaderna segunda del *Alexandre*. El rasgo unitario de dicha escuela no sería otro que la forma de los poemas y su recurrencia a la dialefa, y la amplitud de la misma (si se limita al siglo XIII o, además, debe extenderse también su alcance a los poemas del XIV) variable según la óptica que se adopte.

Dos formas de hacer literatura

En 1978 aparece otro de los hitos que estaban destinados, a la postre, a ser uno de los puntales de la ya larguísima polémica en torno a la división de la literatura española del siglo XIII en un *mester de juglaría* y un *mester de clerecía*. Se trata del artículo que José Caso González dedica al tema y que, sorprendetemente viendo la repercusión que ha tenido, el autor escribía en tono casi de disculpa, consciente tal vez de lo novedoso de su posición. La tesis de Caso González, en efecto, es de suma sencillez: pasa por negar la existencia de un *mester de juglaría*, puesto que más que de dos escuelas cabalmente diferenciadas Caso prefiere hablar –dando respuesta así a la pregunta que formula en el título: "¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?"- la tesis de que estamos ante dos formas distintas "de hacer literatura", una culta y otra popular, en la que los poemas que solemos pensar como integrantes del *mester de clerecía* quedarían, obviamente, de parte de la primera. Así, Caso González concluye que "la dicotomía juglaría-clerecía es sólo y nada más una mera dicotomía de formas, no de actitudes literarias, ni de diferencias esenciales" (1978: 263).

La repercusión de la tesis de Caso González hay que localizarla, especialmente, en cierto cambio léxico que a veces emerge en otros estudios posteriores de manera espontánea. Así, por ejemplo, ya se ha visto en esta misma tesis que en su trabajo de 1988 Ángel Gómez Moreno, más que de un género,[83] prefería definir la cuaderna vía como "una modalidad literaria" (1988: 83). También Fernando Gómez Redondo, llevando el tema al ámbito de la recitación, ha escrito que la oposición *juglaría/clerecía* "no separa géneros, sino modos interpretativos" (1998: 265-266). También Arizaleta considera que la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* "define una manera nueva de hacer literatura" (1997: 48); y poco más tarde, al analizar el sintagma *non es de joglaría* –tenido por auténtica premisa de escuela por parte de la crítica tradicinal- alude al hecho

[83] Tesis que veremos enseguida.

de que “Il n’est plus admissible de parler de deux «mesteres» opposés, ni d’une fictive opposition entre ce qui serait «Mester de Juglaría» et «Mester de Clerecía»: il faut penser plutôt à deux manières diferentes de faire de la littérature” (1999: 157). Más recientemente, en su manual de historia de la literatura española medieval, también Jesús Menéndez Peláez habla de “la nueva forma de hacer literatura” (2005: 161) para referirse al *mester de clerecía*.

Género literario

Suele pasar desapercibido que ya en 1965, en una puesta al día de los estudios dedicados al *Libro de Alexandre* realizados hasta ese momento, Ian Michael hablaba del “género de poesía narrativa didáctica que estuvo tan en boga en España desde el siglo XIII hasta el XV y que se conoce generalmente por *mester de clerecía*” (1965: 581). Es la primera vez que hemos logrado documentar la referencia al *mester de clerecía* como “género”; sin embargo, puesto que la misma tiene carácter más bien vago, llama la atención que se considere como pionero y verdadero valedor de la idea de la definición del *mester de clerecía* como “género literario” a Nicasio Salvador Miguel –quien como es sabido consagraba en 1979 un famoso artículo al asunto- si tenemos en cuenta que ya en 1974 había escrito Hans Ulrich Gumbrecht que: “The genre *mester de clerecía* to which the *Libro de Alexandre* and the *Libro de Apolonio* belong and which is determined by the use of the formal *cuaderna vía*, is likewise employed to serve didactic aims” (1974: 218).

Volviendo a Nicasio Salvador, ya antes de su famoso artículo, en 1973, en una obrita de carácter didáctico dedicada al *mester de clerecía*, Salvador Miguel formulaba una visión muy apegada a la tradicional en la que el famosísimo marbete se explicaría por la necesidad de educación del pueblo una vez concluídos los ardores guerreros de Fernando III. Dicha necesidad, como es obvio, habría sido asumida gracias a la figura del clérigo, que, dirá Salvador Miguel, “como sinónimo de letrado o sabio, será el factor humano del movimiento literario conocido con el nombre de mester de clerecía” (1973: 4). Son éstas palabras muy parecidas a las que encontraremos en su contribución, datable tan sólo un año después, en 1974, al volumen de la Edad Media de la *Historia de la literatura española* dirigida por José María Díez Borque, cuyo capítulo correspondiente al *mester de clerecía* corre a cargo de Nicasio Salvador, y en el cual escribe que el clérigo “como sinónimo de letrado o sabio, será el factor humano del

movimiento literario conocido con el nombre de *mester de clerecía*, centrado, al parecer en exclusiva, en el reino castellano" (1974: 126). Hasta aquí el concepto que el catedrático tiene del *mester de clerecía*, al que con reiteración llama "movimiento literario", no difiere en absoluto del canónico. Las características que le atribuye quedan recogidas en la obra reción mencionada: movimiento literario de poesía narrativa, con carácter culto e intención a la par didáctica y amena, que se desarrolla en España, aunque localizado fundamentalmente en el reino castellano y dura desde el siglo XIII hasta comienzos del XV (puesto que el *Rimado de palacio* finaliza hacia 1403) coexistiendo durante algún tiempo con el *mester de juglaría*, aunque presente características concretas y propias (127-128); este "movimiento literario" tendría su origen literario en un grupo concreto de fuentes (la Biblia, latinas y francesas, y otras obras romances castellanas), una temática en la que predominarían los temas eruditos, fundamentalmente), y una métrica definida por el uso de la cuaderna vía y el tetrástrofo monorrimo (131-133).

Pero el auténtico giro en la teoría de Salvador Miguel no llegará hasta la publicación de su citado trabajo de 1979 al que antes nos referíamos y que él mismo consideraba, paradójicamente si tenemos en cuenta lo que ha venido después, "un adelanto muy parcial" (1979: 8) de sus investigaciones de aquel entonces. En éste se muestra defensor de cierta continuidad de la escuela *de clerecía* desde el siglo XIII al siglo XIV manifiesta "en unas notas de construcción y contenido, conscientemente sentidas por los varios autores, aunque, como es lógico, quepa señalar variantes –patentes asimismo en las obras del Doscientos-, pues todo género conlleva un proceso dinámico de formación y desarrollo" (8-9).

Como tantos otros, Salvador Miguel también opta por partir de la doble acepción de la palabra *clerecía* aunque, a diferencia de la mayor parte de sus colegas, advierte no obstante que "el dato no debe engañarnos sobre la situación cultural de los sacerdotes en la Edad Media, y concretamente en los siglos XIII y XIV, pues la equivalencia *clérigo* y *sabio*, amén de carecer de una extensión general, es aplicable nada más a un grupo de sacerdotes muy reducido" (1979: 14). Al comentar la fundamental cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* piensa que el autor hacer más hincapié en el aspecto intelectual de la obra, insistiendo en la forma y poniendo de manifiesto un contenido típicamente profano para concluir Salvador Miguel que es "sólo la perspectiva histórica la que nos

permite confirmar que, en realidad, los poetas del mester de clerecía reunieron, casi en su totalidad, la doble condición de intelectuales y sacerdotes" (16). Al insistir en la forma, la cuaderna vía bastaría por sí sola para referirse a un género literario "sen pecado" (para él sin tacha formal, aunque tendremos ocasión de volver sobre eso). Conclusión: el autor del *Alexandre* habría recogido el cauce formal de Berceo, sistematizándolo para la literatura posterior como género literario (28-30).

Que la teoría de Nicasio Salvador gozó de una aceptación casi instantánea por una parte de la crítica lo prueba el hecho de que Antonio Prieto, en un extenso capítulo dedicado a Berceo que encontramos en su *Coherencia y relevancia textual*, de 1980, escribiese que apreciaba el *mester de clerecía* "como un género poético que se extiende hasta su utilización en el llamado *Rimado de Palacio*" (1980: 22). O que en 1981, en la *Historia breve de la literatura española en su contexto*, obra conjunta de Pedro Aullón de Haro, Javier Huerta Calvo, Juan Palette, Pío E. Serrano y Carlos Tirado, éstos se refiriesen al *mester de clerecía* como "un nuevo género poético más culto y refinado que el de juglaría" (1981: 58). También en la monografía de Moisés García de la Torre de 1982 sobre la poesía medieval, ya citada, éste decía definir "el género como un conjunto de poemas narrativos cultos escritos en lengua romance por clérigos con cierta conciencia de escuela y con el fin de deleitar enseñando" (1982: 30). E incluso un filólogo tan competente como Michel Garcia, en ese mismo año, dedicaba un artículo a la copla cuaderna, considerada por él como "la seule strophe admise par ce genre poétique" (1982: 208), en una observación muy similar a la que ya en 1994 Varaschin utilizase para referirse a "la unidad de expresión: el verso, estructura mínima común e idéntica, unidad de sentido y de ritmo, denominador común del género" (1994: 69).

La posición emanada por Nicaso Salvador Miguel no quedó exenta de críticas,[84] pero los últimos trabajos parecen mostrar una evolución que no necesariamente se

[84] Una de las últimas, por ejemplo, la que lanza Menéndez Peláez: "al margen de estériles polémicas, más bien nominalistas que reales, se puede decir que el mester de clerecía es una escuela o movimiento literario que singulariza la creación literaria durante los siglos XIII y XIV. Esta escuela cultivará distintos géneros –dentro del concepto amplio que dicho término tiene aplicado a la Edad Media- como el milagro literario o la hagiografía, sin olvidar otros, cuya tipología no resulta fácil delimitar. A nuestro juicio, pues, el sintagma «mester de clerecía» sigue siendo válido, no tanto para caracterizar a un determinado género literario, cuanto para designar a un movimiento o grupo literario" (Menéndez Peláez 2005: 165). Cabría preguntarse, sin embargo, por qué Menéndez Peláez considera la polémica más nominalista qué real.

preocupa por suscribirla. Jorge García López, por ejemplo, en un trabajo de reciente publicación, considera que "lo que denominamos 'cuaderna vía' son dos géneros literarios diferentes: el *roman* y las cuartetas monorrimas del *Poèma moral*. Los dos caminos se juntan en el *Alexandre* castellano, obra de un autor de talla eminente, que, creemos, da a las cuartetas didácticas del *poème moral* una estatura culta y clasicista".[85] Y su trabajo nos sirve para cerrar esta parte siempre controvertida cuando se trata de las difíciles relaciones entre Edad Media y la teoría de los géneros.

Vuelta a la canonicidad: escuela poética

Aunque la consulta de los manuales de literatura española tiende a pasarse por alto en trabajos como el que aquí estamos realizando a favor de la consulta de una más específica y especializada bibliografía, cuando se trata de reconstruir la historia de un concepto –máxime si se trata de un concepto fundamental en las historias de la literatura española- resultan imprescindibles. Es cierto que en ellas, las más de las veces, no puede rastrearse el proceso que conduce hasta la terminología que emplean, pero ésta no deja de ser sintomática de los acuerdos, consensos (contundentes o meramente supuestos) y, en definitiva, supuestos críticos que en la crítica se institucionalizan para ser servidos en función de los intereses educativos del momento.

Desde el siglo XIX, venimos insistiendo, la idea de una escuela poética llamada *mester de clerecía* había circulado sin cesar, a pesar de las polémicas, como una suerte de realidad incuestionable, presente desde siempre, en la literatura española. No son pocos los manuales de literatura española de la segunda mitad del siglo XX, ni aún los primeros que vamos conociendo del siglo XXI, que se han basado en esta imagen canonizada en su momento por Menéndez Pelayo. La antigüedad de una idea a veces es una virtud dudosa, pues ésta lleva a confundirla con la universalidad, cuando en

---

¿Acaso los nombres no contienen? ¿Acaso no están anclados, también, a la ideología?, o ¿qué entiende exactamente por *real*? ¿por qué la polémica no lo es? Son cuestiones aparentemente baladíes pero que, no obstante, no convendría pasar por alto.

[85] La idea, hay que decirlo, es matizada por Jorge García López reduciéndola a dos géneros en el caso del *Alexandre*, pero de manera muy similar ya estaba formulada en el trabajo ya citado de Gómez Moreno (1988: 83), en el que hablaba del *mester* como una "modalidad de discurso" que abarcaría varios géneros, entre ellos, el *roman* que ejemplifica en los casos del *Libro de Alexandre* y el *Libro de Apolonio*. También Menéndez Peláez, en la nota de arriba, nos muestra una imagen del *mester de clerecía* como conglomerado abarcador de varios géneros.

realidad, y así pretendemos mostrarlo en esta tesis, no hay concepto que no sufra las alteraciones deformantes de la historia en sus resortes más íntimos. Con todo, no son pocos los ejemplos de manuales de literatura española que han considerado más sólido, o más didáctico, buscar el amparo del concepto tradicional. Cuando Deyermond escribía su ya citado artículo de 1965 relanzando la polémica iniciada por Willis, por ejemplo, en ese mismo año, la *Historia de la literatura española* escrita por José María Castro Calvo comenzaba el correspondiente tema con la afirmación, nada novedosa, de que "El mester de clerecía es una escuela culta literaria, representada por los que se llamaban clérigos en la Edad Media, nombre dado lo mismo a los eclesiásticos que a los hombres de letras" (1965: 42), e incidía en la diferenciación entre una escuela *de clerecía* y otra *de juglaría,* señalando que "la nota más característica del mester de clerecía radicaba en la métrica" (43). Y todavía sin salirnos de la década de los sesenta, desde Puerto Rico, en el volumen dedicado a la Edad Media de la *Historia de la literatura española*, de Ezequiel González Mas, llamaba su autor *mester de clerecía* "a la escuela poética que floreció durante los siglos XIII y XIV, animada por hombres de letras –eclesiásticos o laicos-" (1968: 79), incidiendo igualmente en que, pese a ser una frontera "muy vaporosa" (*Íbid*), era posible detectar una separación entre dos *mesteres*.

Mención aparte merece, en el caso de las historias de la literatura española, la escrita por Juan Luis Alborg, muchas veces ampliada y actualizada después, pero cuya primera edición data de 1966. Y mención aparte merece porque, sin lugar a dudas, se trata de una obra de referencia en el sentido más literal de la expresión. Somos muchos los que en España hemos ido pasando por un sistema educativo que, en materia de literatura, recurría con frecuencia a la erudición de Alborg, desde la enseñanza secundaria hasta los años de Universidad. En el tema del *mester de clerecía,* que en la *Historia de la literatura española* de Alborg ocupa el Capítulo III del Tomo I, el autor parece seguir –prácticamente a pies juntillas- la visión canónica que se venía adaptando y rehaciendo en trabajos de corte tradicional desde el siglo XIX, y por la repercusión que habría de conocer esta obra casi podemos decir, sin miedo a exagerar, que se ha constituido a su vez en una auténtica piedra angular, en sí misma, de la definición canónica del *mester de clerecía* (y de tantas otras etiquetas con las que hemos aprendido a denominar la literatura española). Para Alborg:

> Frente al *mester de juglaría* caracterizado (...) por el contenido popular y la irregularidad métrica, surge en el siglo XIII una nueva escuela narrativa de carácter

> erudito: el llamado *mester de clerecía*, cultivado por clérigos, aunque entendiendo siempre por tales no sólo a quienes lo eran propiamente, sino también –según la conocida definición– a todo hombre culto y letrado, que poseyera la educación latino-eclesiástica (1966: 92).

Nada de lo que encontramos en estas palabras con las que Alborg introduce el tema es nuevo: la consideración del *mester de clerecía* como una "nueva escuela de carácter erudito" frente a la "popular" del *mester de juglaría*, su surgimiento en el siglo XIII, y la conocida doble acepción del término *clerecía*. Si nos fijamos, la manera con la que Alborg afronta las relaciones entre los dos mesteres –dicotomía, por cierto, de la que no duda- casi parece un calco del juicio de Menéndez Pelayo:

> El mester de clerecía no desplazó, sino que coexistió, con el de juglaría y con las diversas formas y escuelas líricas, pero sin confundirse jamás con ellas. Mantuvo siempre su carácter peculiar y no fue nunca ni la poesía del pueblo ni de la clase militar, y mucho menos –como tantas veces la lírica-, mera letra de canciones para las fiestas y diversiones de la multitud (93).

De manera que el llamado *mester de clerecía* es visto "como una «juglaría a lo divino» que pretende –disputándole la «clientela»– contrarrestar con sus relatos los efectos que entonces se consideraban pecaminosos, y hasta profundamente inmortales,[86] del juglar profano" (*Ibid.*).

La definición en la que abunda Alborg casi nunca está al margen de la contraposición de las dos supuestas escuelas. Así, frente a la irregularidad métrica de las gestas, los poetas *de clerecía* recurriran a la invariable cadencia del tetrástrofo monorrimo o cuaderna vía; frente al tono elevado pero popular de las gestas que cantaba la *juglaría*, el lenguaje *de clerecía* pasa por ser mucho más cuidado y selecto; frente a los temas autóctonos y populares de los juglares, el *mester de clerecía* se habría decantado claramente por los temas eruditos (1966: 93-05). La autonomía de nuestro *mester de clerecía* habría que buscarla, por ejemplo, en su extensión desde mediados del siglo XIII hasta finales del XIV, y aún entre los poemas de uno y otro siglo cabría encontrar las consabidas diferencias métricas (con introducción de piezas líricas más

[86] Creemos, obviamente, que hay una errata en el texto de Alborg, y que en lugar de *inmortales* habría que leer la palabra *inmorales*, más acorde con la idea que pretende expresar. No obstante, como no estamos seguros de que sea un error, en lugar de la tradicional marca *(sic)* preferimos hacerlo saber en esta nota.

breves y la presencia de versos de dieciséis sílabas) a las que Alborg añade otra que él considera fundamental: si en el siglo XIII, con excepción hecha de Berceo, tenemos un "carácter mucho más impersonal, más rígido y, literariamente, más «objetivo»" (95), el siglo XIV "contempla ya la aparición de grandes figuras literarias, y el mester de clerecía, pese a su innegable rigidez, acoge obras de inconfundible personalidad" (*Ibid.*). En otras palabras, frente a la anonimia esgrime Alborg lo que él llama "la proyección personal del escritor" (*Ibid.*) como parámetro diferenciador de los poemas del *mester de clerecía* entre un siglo (XIII) y otro (XIV).

Por lo demás, su consideración como escuela, su contraposición (erudita) a la otra escuela, la *de juglaría* (vulgar), la idea de que ambas llegaron a coexistir en el tiempo mostrando a la vez algunas características comunes, y la diferencia métrica y de irrupción de la individualidad literaria dentro de uno de los mesteres, el *de clerecía*, que se habría prolongado desde mediados del siglo XIII al XIV, son rasgos que a la visión tradicional aprendida del *mester de clerecía* no le eran ajenos. Y que durante muchos años no han dejado de serlo. En buena medida, pensamos, la responsabilidad recae en esta *Historia de la literatura española* de Juan Luis Alborg, cuyos criterios tradicionalistas no cesaban, ni habrían de cesar después, desde la década de los sesenta.

Durante el primer lustro de los setenta, Nicaso Salvador Miguel (1973 y 1974) ya centraba sus investigaciones en el *mester de clerecía*, pero, como ya se ha visto, todavía no había lanzado su teoría acerca de la consideración del mismo como un género literario, estando aún de parte de la tesis de la escuela poética. Justo antes, en 1972, en su *Literatura de España*, Manuel Alvar escribía:

> El *mester de clerecía* es mucho más que una escuela para narrar vidas de santos: sirve para la transmisión de novelas (*Apolonio, Alexandre*) (...), sirve para crear una de las obras más originales y profundas de la literatura europea del medioevo (el *Libro de buen amor*), para languidecer en otras historias hagiográficas (...) o para extinguirse con el *Rimado de palacio* (1383 -1403), obra bellísima, por más que no sea posible encontrar en ella la jugosidad y maestría de que hace gala Juan Ruiz (1972: 17).

De donde claramente puede colegirse, si bien era "mucho más que una escuela para narrar vidas de santos", era, ante todo, una escuela. Una escuela, para más señas, que se habría extendido hasta el siglo XIV, y en la que habría que advertir que:

> No siempre anduvieron en divorcio el mester de los juglares y el de los clérigos. Unas veces el contenido épico se revistió de forma culta (*Poema de Fernán González*); otras, la materia hagiográfica –con su trasfondo necesariamente erudito- se presenta como arte juglaresco. Mucho habría que discutir estos asertos, generalizadores en demasía, pero, entonces, perdería simplicidad el esquematismo didáctico (Alvar 1972: 17-18).

Palabras en las que llama la atención que, pese a advertir de la presencia de las "generalizaciones en demasía", "`perdería simplicidad el esquematismo didáctico". Precisamente la idea, la de la "simplicidad", que por alguna extraña razón se considera más "didáctica", que parece haber perpetuado una distinción un tanto extraña en la crítica española durante cientos de años.

En aras, tal vez, de ese supuesto didactismo, el *The Oxford Companion to Spanish Literature*, que había aparecido en 1978, en la entrada *mester de clerecía* decía de éste que es "in a more narow sense, a body of poetry written mainly or wholly in *cuaderna vía* metre (q.v.) During the 13th c. In the monasterios of Old Castile; the 14th c. *cuaderna vía* poems are quite different" (Ward 1978: 386). En este diccionario se nos insiste en que el término fue tomado de su primera aparición en el *Libro de Alexandre*,[87] y que aunque se contrapone al *mester de juglaría*, ambos se influyeron, como muestra el hecho de que: "Despite its name (indicating a learned origin), the art was recited publicly in the same way as the *mester de juglaría*" (*Ibid.*), añadiendo además que, temáticamente, "these works tend to be pious and learned, using classical or biblical sources" (*Ibid.*).

Y ejemplo también, de ese mismo didactismo en función del cual parace haberse mantenido no pocas veces la visión tradicional, puede ser el manual de clara intención didáctica que con el título *Literatura española (Textos, crítica y relaciones)* sacan a la luz en 1980 Miguel Díez Rodríguez, M. Paz Díez Taboada y Luis de Tomás Vilaplana, en el que no se despegan ni un ápice de la visión que había forjado Alborg, negando que la separación entre *juglaría* y *clerecía* fuese tan radical y estableciendo los ejes del

[87] Aprovechamos para decir que la tesis de la escuela poética depende, en gran medida, de la datación del *Libro de Alexandre* en la secuencia que conforma junto a los demás poemas del *mester de clerecía*. Sólo es aceptable la teoría del "manifiesto literario" si consideramos esta obra como la primera cronológicamente hablando. Por eso autores como Enzo Franchini consideran 1235 como un *terminus ante quem* (Franchini 1997: 52-53).

segundo en el uso del alejandrino, el lenguaje mucho más cuidado que el de los juglares; y los temas eruditos no tomados de la observación cotidiana (con la excepción de Berceo) (1980: 66-67). Por su parte, Jesús Menéndez Peláez, en sus trabajos ya mencionados (1980 y 1984), destacaba ya su autoridad como prócer del núcleo de la Universidad de Oviedo, como se sabe, la facción más activa en la defensa del concepto tradicional del *mester de clerecía* como escuela poética relacionada con la Universidad de Palencia. Ya se ha visto también que en 1980 Alan Deyermond, en el trabajo de síntesis crítica que encabeza la ya clásica *Historia y crítica de la literatura española* hablaba de "la primera escuela consciente de poesía –el primer grupo de poetas con un programa literario común" (1980: 127), como también se ha visto que Moisés García de la Torre prefería, siguiendo a López Estrada, hablar de *poesía clerical* en lugar de *mester de clerecía*, lo cual no fue óbice para que hablase al mismo tiempo de "un conjunto de poemas narrativos cultos escritos en lengua romance por clérigos con cierta conciencia de escuela" (1981: 30). Y Michel Garcia, si bien prefería hablar, como Nicasio Salvador, de "género" en lugar de escuela, hacía alusión a "Cette strophe en forme de manifeste littéraire" (1982: 208), suscribiendo la idea –igualmente tradicional- de que la segunda cuaderna del *Alexandre* se definiría por su carácter fundacional.

Pero entre todos estos intentos cabe destacar, como auténtico centro del canon de la crítica tradicional en torno al *mester de clerecía*, la importantísima figura de Isabel Uría Maqua, probablemente la escritora que más veces, y con más persistencia, ha profundizado en esta vertiente canónica del *mester de clerecía* como escuela poética. Sus aportaciones al tema han sido innumerables, ocupando entre ellas un lugar central su impresionante *Panorama crítico del mester de clerecía*, obra de referencia sin la cual hoy día, indudablemente, el estudio del *mester de clerecía* sería mucho más difícil.[88]

[88] Podrá advertirse que nuestra posición con respecto al tema dista mucho de la que mantiene la señora Uría Maqua; eso –queremos dejarlo claro- no obsta para que consideremos su trabajo como un auténtico hito sin el cual la síntesis que venimos realizando en esta tesis, sencillamente, no sería posible. Durante la celebración del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en septiembre de 2005 en la ciudad de León, coincidí en una mesa con la doctora Uría. Dicho sea con toda la humildad que mi condición de neófito me recuerda en todo momento, no comparto la tesis de la *escuela literaria*, y las diferencias que manifesté con el grupo ovetense que junto a mí intervino en la mesa acaso sean (en un sentido estrictamente académico) irreconciliables. Sin embargo, la coincidencia posibilitó que pudiera agradecerle públicamente a doña Isabel Uría su labor investigadora, sin la cual soy consciente de que la mía no existiría. Quiero reiterar que mi agradecimiento no era una de tantas, y a

Antes de dicha obra, ya había esbozado un panorama crítico –en forma de artículo y mucho más breve- centrado en Gonzalo de Berceo y el *mester de clerecía* (Uría Maqua 1986) en el que ya aparecen los dos puntos básicos de su argumentación, esto es, el uso de la dialefa en los poetas en cuaderna vía del XIII (y sólo del XIII) como salvaguarda de una determinada forma poética "de escuela" cuyas alteraciones habría que achacar a los copistas, y la ligazón de estos poetas con la Universidad de Palencia, nexo aglutinador y foco que se habría convertido en el taller de dicha "escuela".

Foco en el que, por cierto, siempre ha insistido doña Isabel Uría en que, por las características de taller poético que ella le atribuye "tenía que ser mucho más frecuente la lectura comentada, en círculos privados" (1989: 106), de los poemas *de clerecía*. Tan convencida parece estar de este hecho que lo que apunta como sugerente hipótesis es reconstruído de la siguiente manera casi con la entidad de lo que no es: una prueba contrastable. Para ella "lo normal y general sería que las obras cultas se leyesen en voz alta, en círculos privados, y se acompañasen de comentarios. Así, el autor se coloca en la perspectiva de los que acuden a las sesiones y escuchan la lectura de su obra, que, en muchos casos, realizaría el mismo. De ahí que se dirija siempre a los «oyentes» y no al lector" (107). Nótese que la reconstrucción de la escena está hecha con un convencimiento a prueba de fuego, pero que las "pruebas" en las que se basa Uría, es decir, una serie de apelaciones textuales hacia el "oyente", no corroboran su teoría con tanta contundencia. Bien podemos pensar que las apelaciones al oyente, innumerables en los textos *de clerecía*, son uso corriente de la manera de difusión de los textos medievales, sin que por ello haya que inferir necesiaramente –otra cosa es que se tenga tal caso como piedra de toque para una hipótesis a la vez plausible y sugerente- que sean el síntoma claro de una lectura pública preparada para el comentario.

En el ineludible comentario a la estrofa segunda del *Alexandre*, en cuya tradición exegética Uría ocupa ya un lugar central, ésta concluye que:

> evidente que la segunda estrofa del exordio está dedicada a exponer la forma de ese "mester de clerecía" que nos trae el *Libro de Alexandre*. Lo que se destaca y se pondera en ella es, en efecto, el molde métrico-rítmico y estrófico del poema, no la erudición en él desplegada. Y ese molde se destaca porque es innovador,

---

menudo tan vacuas, cortesías académicas que imponen los congresos, sino muy sincero. Quiero reiterar, en definitiva, mi agradecimiento.

> completamente nuevo en la poesía romance castellana. Por más que a lo largo del *Libro* se ostente una inmensa erudición y se exhiban múltiples saberes, la gran novedad estriba en la forma, en el sistema de versificación, usado anteriormente en la poesía latina, mas no en la castellana (1990: 51).

El problema es que lo que Uría considera "evidente" no lo ha sido tanto –y para algunos sigue sin serlo- para un nutrido grupo de críticos, aquí citados la mayoría, que han puesto en primer plano la erudición del autor. Y el problema también, como tendremos tiempo de examinar con más calma, es que tal vez esa polémica entre la predominancia de la forma o del contenido resulte en cierta forma inadecuada, toda vez que surge de la concepción binaria con la que nos hemos, como hombres modernos que somos, acostumbrado a pensar la literatura y a basar nuestro modelo de comentario textual, que en realidad resulta ajeno al esquema interiorizado por el hombre medieval. Para Uría, no obstante, la sola presencia de una forma determinada parece asegurar, por sí misma, un espíritu de escuela, y de ahí que buena parte de sus trabajos sean, a veces, enmiendas a los supuestos errores que los copistas habrían infringido a un original al que se le rinde culto como exponente máximo de la pureza del *mester de clerecía* tal y como, siempre según Uría, lo habrían concebido sus primeros creadores. Nuevamente, Uría pasa por alto, y descalifica con cierta precipitación, cualquier otra perspectiva crítica en la conclusión de su artículo:

> Es inútil alegar que el sintagma "mester de clerecía" de la c.2 del *Alexandre* sólo se refiere a la cultura y erudición desplegadas por el autor a lo largo del poema. El análisis objetivo de los ocho hemistiquios, en el doble nivel sintáctico y semántico, pone de manifiesto que "mester de clerecía" refiere al molde métrico-estrófico que se define en los dos versos que le siguen (cd), los cuales son como una explanación del verso 2b. El *Libro de Alexandre* inaugura ese molde en la poesía castellana y, precisamente por eso, el poeta describe su forma y sus rasgos peculiares al principio de la obra, indicando con ello que se trata de un sistema versificatorio completamente nuevo, desconocido en la poesía vernácula de Castilla. En otras palabras, el valor de manifiesto poético de la c.2 del *Alexandre* reside en el hecho de que la forma métrica que allí se proclama y pondera se inaugura con ese poema.
>
> Ahora bien, el nuevo sistema versificatorio no se agota con el *Alexandre*, sino que otros clérigos, coetáneos y/o próximos en el tiempo, lo asumen y lo realizan en sus composiciones a lo largo de gran parte del siglo XIII. Incluso va a tener prolongaciones en el siglo XIV, aunque, por lo general, muy alterado y con claros

> síntomas de decadencia. Prescindiendo, pues, de los poemas del XIV que usan el tetrástico monorrimo de una manera laxa -y que, en todo caso, pueden considerarse como epígonos de este sistema versificatorio-, es indudable que el grupo de poemas del siglo XIII con un mismo molde métrico-estrófico, con igual diseño rítmico-sintáctico y sujeto a unas mismas normas prosódicas, retóricas, didácticas, etc., constituye una unidad formal, lo que explica que, desde hace más de un siglo, se le considere una escuela, a la que se denomina "mester de clerecía" (62-63).

La cita es larguísima y, por lo tanto, aunque tendremos ocasión de fijar posiciones propias con respecto al *mester de clerecía* en el siguiente capítulo de esta tesis, requiere ser analizada con cierto detenimiento. El tono quizá lo requiera, pues aunque nuestro respeto por el quehacer profesional de la doctora Uría Maqua es profundo, ello no nos exime de callar: el tono de Uría peca, quizá, de ser excesivamente tajante, obsesivamente rígido en su postura, pero no del todo fino en su valoración de aquellas conclusiones que no coinciden con la suya. Vayamos por partes.

De un lado la conclusión de Uría queda expuesta con meridiana claridad. Que la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* expone, para ella, una serie de rasgos formales que conformarían la escuela poética del *mester de clerecía*, y que la conciencia de esa novedad la convertirían en un "manifiesto poético" de ese sistema, de esa "unidad formal" hasta ahora desconocida en Castilla, y que en su estado puro sólo es aplicable a los textos del siglo XIII que conservamos, y no a los del XIV, que mostrarían en todo caso la decadencia de dicha escuela, son ejes de su argumentación que cualquier estudioso del tema, sin lugar a dudas, conoce. Otra cosa es que la señora Uría se base en una serie de supuestos que, desde hace ya décadas, la moderna teoría literaria ha puesto en jaque a menudo, no siempre de manera *inútil*, como parece considerar al principio.

Y es que ése es precisamente el punto débil de su posición. Isabel Uría, en lo que nos parece una clara exageración, tacha de *inútil* el hecho de alegar que la cuaderna segunda sólo se refiere a la erudición y cultura desplegadas por el autor en el poema. Hemos expuesto con anterioridad en esta tesis la posición de otros investigadores cuya posición, precisamente, queda del lado que la señora Uría considera "inútil", y el lector podrá advertir que es realmente difícil encontrar alguno que ponga el acento, como dice Uría, *solamente* en la cultura del autor y el aspecto intelectual (cuestión muy distinta es que se señale, sin pretensión de exclusividad, la importancia de ese aspecto igualmente

presente e igualmente importante), con lo que su razonamiento, de raíz, ya nos parece algo viciado. Por otra parte, doña Isabel Uría justifica la inutilidad de la posición contraria a la suya justamente al amparo del "análisis objetivo", en el "doble nivel sintáctico y semántico", que ella dice haber realizado. Nos parece un error de bulto confundir la metodología empleada por un filólogo, pues a nuestro entender no hay método que no comporte una carga ideológica concreta, con la objetividad misma. Esto nos lo muestra el propio hecho de que Uría diga haber analizado el "doble nivel sintáctico y semántico", es decir, haber recurrido al método binario de análisis más tradicional cuyo apego al texto –en su doble dimensión forma / contenido- parece darse por hecho casi como algo *natural*. Pero más relevante para el mundo en el que vivimos, creemos nosotros, que el análisis del texto es el análisis del discurso. Los textos nacen de los discursos, y son estos los que nos configuran como en su día configuraron al hombre medieval, de manera que un análisis del discurso de la *clerecía* a través de los textos en *cuaderna vía* no sólo no nos parece algo *inútil*, sino muy recomendable para su comprensión y el desentrañamiento de los mecanismos que los configuran. De otra forma, las ramas no nos dejarían ver el bosque. En ese sentido, lo que Uría considera "análisis objetivo" es, en realidad, la confusión de la ideología personal, de un paradigma más (concreto, sí, personal y fundamentado, pero de ninguna manera el único posible, ni necesariamente el más fructífero) con el hecho *natural* u *objetivo* en el que con frecuencia la crítica tradicional, mucho más apegada al dogma que cree legitimado por la tradición, tiende a caer.

Y aquí aprovechamos para poner de manifiesto el que, a nuestro modesto entender, sería el otro gran punto débil. La señora Uría parece considerar que su análisis es, frente a otros de distinto signo, "objetivo", en la medida en que le lleva a llamar *mester de clerecía* a la misma realidad que se viene considerando como tal "desde hace más de un siglo". En otras palabras, Uría se ampara en la autoridad de la tradición. Pero no por ello, pensamos, la tradición es el estandarte de la objetividad. Hemos tenido ocasión de analizar que lo que desde el siglo XIX se llama *mester de clerecía*, en realidad, durante muchos más siglos de tradición crítica en torno a unos mismos poemas, fue algo no-dicho. Si surge en el siglo XIX es precisamente porque el triunfo de la institución literatura en su vertiente más idealista (esto es, con una esencia común ya preformada en la Edad Media aunque por entonces la palabra *literatura* ni se emplease en romance o se emplease con un sentido radicalmente distinto a la acepción

institucional que la convierte en la suma de una serie de obras surgidas de la esfera de las bellas letras), no se da hasta ese momento. De la misma manera, podríamos nosotros replicar que nos avalan muchos más siglos de tradición anterior a la decimonónica para negar la existencia de esa escuela, pero caeríamos igualmente en el absurdo toda vez que los conceptos –y esto es algo que no parece contemplar siquiera la doctora Uría- tienen su historia, y su carga ideológica circunscrita a un espacio y un tiempo determinados. Esta tesis no se basa en universales, si se prefiere dicho así, sino en el placer del descubrimiento que nace de la alteridad del mundo medieval tal y como nos ha llegado en sus manifestaciones discursivas.

Por tanto, la sola idea de un "manifiesto literario", como tendremos ocasión de ver, sólo es posible como una emanación de la "historia literaria", con sus procesos de renovación, ruptura y continuidad. Lo que sí nos parece evidente es que tales conceptos no están presentes de ninguna manera en los poemas que vamos a analizar, y que a dicha conclusión sólo puede llegarse mediante la aplicación, con carácter retroactivo, de una determinada visión de la "literatura" que no es coincidente con la del hombre medieval y sí, en todos sus matices, con la del hombre moderno. La idea del "manifiesto literario", pensamos, tenía sentido para los vanguardismos del siglo XX y su voluntad de ruptura, pero quizá sea extemporáneo remontarse hasta el siglo XIII y las palabras del *Alexandre*. En cualquier caso volveremos sobe el asunto con más profundidad en capítulos siguientes. Por ahora, valgan nuestras observaciones para alertar al lector, que ya habrá superado el centenar de páginas de síntesis y tiene derecho a cosas más estimulantes, sobre lo que no se ha de encontrar en esta tesis.

Volviendo a las ideas de Isabel Uría, sus muchos y fructíferos años de investigación en torno al *mester de clerecía* quedan perfectamente compilados en su *Panorama crítico del mester de clerecía*. Con pocas palabras, su parecer con respecto al nombre *mester de clerecía*, queda perfectamente claro:

> Por mi parte, creo que el «mester de clerecía» es una escuela que, en el plano formal, se caracteriza por un singular sistema de versificación. Ahora bien, como veremos, los principios de ese sistema sólo se cumplen en los poemas del siglo XIII escritos «por la cuaderna vía». Por lo tanto, no incluyo los poemas del siglo XIV bajo ese rótulo (2000: 17-18).

El resto es conocido: cuaderna vía con uso de la dialefa y foco catalizador en la Universidad de Palencia, donde piensa que el propio *Libro de Alexandre* pudo ser leído como libro de texto.[89] Por lo demás, que la segunda estrofa de tal libro "es un verdadero manifiesto poético, una síntesis o definición condensada de la poética del mester de clerecía del siglo XIII" (Uría Maqua 2001: 113) es una idea en la que doña Isabel Uría no ha dejado nunca de insistir.

Si ella misma considera en su *Panorama* que hay un antes y un después de la irrupción de Raymond S. Willis en la consideración del *mester de clerecía*, nosotros consideramos que en la visión más canónica que estamos revisando en este apartado hay un centro, Uría y en general el núcleo de la Universidad de Oviedo, y luego una serie de aportaciones a veces accidentales que giran en ese sentido.[90]

Patrizia Caraffi, por ejemplo, no habla de "escuela poética" propiamente, pero en su comentario de la fundamental cuaderna del *Alexandre* detecta, y la cosa no es menos extemporánera, "Arte 'pura', a differenza della *jangleria*, da cui viene sottolineata la distanza" (1988: 241). Tampoco el Capítulo 4 de la *Historia de la literatura española* que en 1990 publicase la editorial Cátedra a cargo de varios autores, y cuyo primer volumen abarca *Desde los orígenes al siglo XVIII*, cuyo título es "El Mester de Clerecía y la literatura didáctica" y está redactado por Jesús Cañas Murillo, nos habla explícitamente de "escuela poética", pero se destapa en la senda tradicional al considerar, en primer lugal, lo que él llama "el problema del manifiesto literario" para utilizar la denominación *mester de clerecía* en el sentido de "identificar con ella al grupo de escritos en cuaderna vía que vieron la luz en el siglo XIII, grupo en el que es posible detectar todo un conjunto de caracteres comunes, de rasgos que les proporcionan una notable unidad" (1990: 141). Como también el ya varias veces mencionado Alain Varaschin, en su sección de la *Historia de la literatura española*

[89] Durante mi intervención en el XVII Colloquium of the Medieval Hispanic Research Seminar, que tan generosamente fue aceptada, y que tuvo lugar el 29 de junio de 2006 en la Queen Mary de Londres, el profesor Julian Weiss, llegado el turno de preguntas, me interrogaba acerca de la falta de pruebas de este último hecho. Mi respuesta sigue siendo la misma. No hay respuesta porque no hay pruebas.

[90] Accidentales, entiéndase, en la medida en que el concepto tradicional ha llegado a implantarse de tal manera que a veces es empleado sin sometimiento a juicio crítcio (favorable o desfavorable) alguno. Es decir, que es empleado como una especie de realidad ahistórica, existente desde la misma supuesta formulación como escuela poética en el *Libro de Alexandre*.

dirigida por Jean Franco, estima que, aparentemente, "el léxico y la sintaxis de la frase ponen de relieve la univocidad del discurso del mester de clerecía" (1994: 69). Tampoco Carlos Alvar habla de "escuela poética" en la *Breve historia de la literatura española*, co-escrita con José-Carlos Mainer y Rosa Navarro, pero cuando habla de "un grupo bien caracterizado a lo largo de los siglos XIII y XIV: su vínculo más significativo es, naturalmente, la forma métrica a la que recurren" (1997: 67), escribe unas palabras que serían muy del gusto de la crítica tradicional, de la que en no pocos aspectos, paradójicamente, se distancia Alvar tantas otras veces.

Este tipo de confrontaciones entre un concepto tradicional y una serie de ideas, defendidas en otras partes, un tanto alejadas de esa visión no es, desde luego, exclusivo de Alvar. Antes de alcanzar la madurez que apreciamos en su espléndida tesis doctoral, la reiteradamente citada aquí Amaia Arizaleta, pese a mostrar su voluntad de intentar una lectura distinta de la tradicional del exordio del *Libro de Alexandre*, no escapa a la tentación tradicionalista al añadir, en una nota a pie de página que consideraba que el *Alexandre* es "la obra iniciadora de la literatura en tetrásticos monorrimos, y que el resto de los poemas del «Mester de Clerecía» son sus deudores, también en lo concerniente a sus exordios respectivos" (1997: 50); palabras en las que sin demasiada dificultad podemos reconocer resabios de la teoría del manifiesto poético. Es significativo, igualmente, que una obra que en la actualidad se considera toda una guía para el aprendizaje y la transmisión de la literatura española, como es el *Manual de literatura española*, de Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres no muestre demasiados titubeos en torno a la denominación del *mester de clerecía* en un asunto que sin embargo ha hecho correr, no ya ríos, sino océanos, de tinta: "De todos es sabido que esta denominación procede del exordio del *Libro de Alexandre*, donde se esbozan los rasgos distintivos de la escuela" (247). No nos extraña, en cambio, que en el volumen de literatua medieval a cargo de Jesús Menéndez Peláez, de la *Historia de la literatura española* publicada no hace mucho por la Editorial Everest, de León, siga, aunque con no pocos matices que ya hemos visto, la senda tradicional marcada con especial énfasis desde el núcleo de la Universidad de Oviedo, al que pertenece.

No es raro, debido a esto último, que el futuro de esta visión tradicional, apegada a las etiquetas más canónicas del *mester de clerecía*, parezca pasar también por la Universidad de Oviedo, donde un joven investigador, Jaime González Álvarez ha

venido defendiendo en los últimos años lo que él llama "un nuevo planteamiento" de la cuestión, que acaso merezca una última consideración en este capítulo. Su planteamiento ya había sido tímidamente esbozado en un trabajo acerca de la unidad y la estructura de composición del *Libro de misera de omne* (2006) antes de ser planteado de manera más abierta en el XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, celebrado en septiembre de 2005 en León.[91] González Álvarez parte, en su *nuevo planteamiento*, de la en realidad vieja idea de que estamos ante "la primera escuela poética en lengua castellana" (2007b: 619). A partir de aquí, su proyecto distingue entre varios estadios. En el primero de ellos encontraríamos el *mester de clerecía*, propiamente hablando, término que considera "como designador de una verdadera escuela poética" (2007b: 619). No hay en ese sentido ninguna diferencia con la tesis de Uría, y González incide en la tesis del manifiesto literario, la dialefa, y la Universidad de Palencia, englobando dentro de este grupo al *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Poema de Fernán González* y toda la obra de Gonzalo de Berceo.[92]

Un segundo grupo es considerado por él como *epígonos del mester de clerecía*, que sirve "para designar aquellas obras que, una vez concluida la vida de esa escuela, continúan con sus líneas generales, pero en las que sus autores ya han introducido una serie de innovaciones, fruto del avance cronológico y social" (González Álvarez 2007b: 620). Esas innovaciones no serían otras que la actitud de crítica social y de costumbres, y el pesimismo mostrado frente al optimismo y la confianza de las obras del *mester de*

[91] Donde por cierto, compartimos mesa junto a su maestra, Isabel Uría. Tuve la ocasión de comprobar en aquella sesión, mayoritariamente en manos del núcleo ovetense, que alguna cosa de las que yo dije ya estaban formuladas en el trabajo de Jaime González Álvarez. Sin embargo, baste cotejar uno y otro. Nada más antitético, estimo, que su posición y la mía.

[92] De hecho, González Álvarez comparte algo más que la visión tradicional de Uría. En su trabajo puede leerse lo siguiente: "En cuanto al marbete «mester de clerecía», si dejamos a un lado las corrientes críticas que prefieren eliminarlo o cambiarlo por otro con menor fundamento (López Estrada 1978)"... (2007: 619), donde, como hace Uría con aquellos críticos que no son afines a su posición, tiende a considerar, muy a la ligera, de "menos fundamento" trabajos tan, de hecho, bien fundamentados como los de López Estrada. El por qué otros términos son de menor fundamento que el *mester de clerecía* es algo que el señor González Álvarez se ahorra la molestia de explicarnos, o de demostrar su posición con argumentos.

clerecía.[93] Entre los epígonos se contarían el *Libro de misera de omne*, la *Vida de San Ildefonso*, los *Castigos y enxemplos de Catón*, y los *Proverbios de Salamón*.

Y finalmente, un tercer grupo es denominado por el autor como *obras de nueva clerecía*, al que considera como "un conjunto de obras que son fruto del nuevo espíritu que encontramos en pleno siglo XIV" (González Álvarez 2007b: 620). Espíritu que, según él, se manifestaría en la actitud crítica ante la sociedad, y el "nuevo pragmatismo y vitalismo de la época en la que encontramos una mayor importancia de lo humano en detrimento de lo divino" (*Ibid.*).[94] En este grupo, evidentemente, se cuentan el *Libro de buen amor*, del Arcipreste de Hita, los *Proverbios morales*, de Sem Tob, y el *Rimado de Palacio*, de Pero López de Ayala.

Así distribuye González Álvarez lo que llama "nuevo planteamiento", sobre el que ha seguido insistiendo en nuevos lugares (2006; 2007; 2007b; y 2007c), y al que desde el principio viene considerando como "el punto de partida para resolver de forma definitiva las diferencias entre las obras del siglo XIII y XIV, que tradicionalmente se agrupaban como constituyentes del «mester de clerecía»" (2006: 170). Hemos de decir, sin embargo, que en nuestra opinión valdría aplicarle a su planteamiento la vieja máxima matemática que aprendimos en la escuela: el orden de los factores no altera el producto. La visión de González Álvarez, lejos de resolver *de forma definitiva* el problema, pasa por alto numerosas contribuciones que desde mediados del siglo XX venían poniendo en jaque la visión tradicional en la que él, de alguna manera, sigue inscrito. Decimos de alguna manera porque, pese a que define su planteamiento como "nuevo", nos parece que es heredero último de la visión idealista de la "literatura", la cual considera a la misma como una especie de esencia existente desde siempre, en la que cualquier movimiento llevaba inscrito la idea de ruptura o perpetuación de una tradición que no se concibió en la Edad Media –como sí se concibe hoy- como "historia" de las letras nacionales.

---

[93] También cabría preguntarle al señor González Álvarez en qué consisten esos "optimimismo y confianza" mostrado en textos del *mester de clerecía*. No compartimos en absoluto esa serie de observaciones excesivamente generales, puesto que nos parecen difíciles de dotar de un contenido verificable.

[94] Visión, por cierto, que recuerda mucho a la forjada por Alborg en su famosísima *Historia de la literatura española*.

Dicha visión idealista, o esencialista, es justamente la que pensamos que está en el fondo de la conceptualización tradicional del *mester de clerecía* como "escuela poética". Pero esa es justamente la copla que vamos a entonar ahora.

2. Tres hipótesis sobre la crítica

¿Movimiento de escuela o suma de obras individuales?, ¿arte autóctono de Castilla o vertiente castellana de una corriente europea?, ¿estamento social con intereses concretos o estamento artístico con intereses espirituales? Pensamos que la historia teórica que hemos trazado en el anterior capítulo se escribe, en gran medida, como un intento de responder a estas mismas cuestiones. Son interrogantes planteados desde hace mucho, que al tiempo que han abierto caminos han puesto límites –quizá podamos aventurar que demasiado estrictos algunas veces- a la polémica.

Sea como sea parece claro que hay una serie de ideas dispares, a veces opuestas, que han sido puestas en juego desde antiguo. El inventario pudiera ser éste: 1ª) la consideración de los poemas en *cuaderna vía* como un grupo homogéneo cuyo común estímulo respondería a su concienca común (supuestamente expresada en el Exordio del *Libro de Alexandre*) de escuela poética en romance castellano; 2ª) la supuesta confrontación de dos "mesteres" o dos formas de hacer literatura, uno clerical y otro juglaresco, en la que sólo el primero se habría estructurado en torno a una forma poética, la *cuaderna vía,* común a todos los poemas; 3ª) la puesta de relieve de la fuerte personalidad de determinados autores, con caso paradigmático en el del *Libro de Alexandre,* cuya obra sería una exhibición, casi podemos decir que a título individual, del saber; 4ª) la circunscripción de esta supuesta "escuela poética" al ámbito castellano, siendo ésta una manifestación exclusiva de las letras primitivas de Castilla y, por ende, la primera manifestación "organizada", no carente de conciencia corporativa, de la literatura española; 5ª) La puesta de relieve, por otra parte, de los elementos comunes de este *corpus* de poemas con un movimiento de calado europeo que, amparado en la reforma eclesiástica que habría de encontrar cauce en Letrán, habría irradiado desde la cultura eclesiástica latina, prendido en Francia, y penetrado después en otros puntos de la Romania, como es el caso de Castilla; y 6ª) La puesta de relieve, asimismo, de la funcionalidad de este grupo de poemas dentro del ámbito social en el que son producidos en función de los intereses del estamento *clerical* y su especificidad en el ejercicio y la práctica del saber.

A pesar de estas líneas principales ha sido subrayado, sobre todo por hispanistas extranjeros o de vocación panrománica,[95] que la etiqueta *mester de clerecía,* y su oposición de un *mester de juglaría*, es una conclusión a la que no han llegado los teóricos de otras literaturas europeas de similares características. Quizá por eso podemos arriesgar y decir que sólo para el estudio de la literatura medieval española se ha impuesto una definición canónica de un supuesto *mester de clerecía*. A grandes rasgos, dicha definición bien pudiera ser la siguiente: 'Primera escuela poética castellana cuya consciencia como tal se plasma en el uso invariable de una forma literaria culta o erudita, frente al arte vertiente popular de los juglares'. A cada premisa de esta definición canónica que proponemos se ha llegado a través de un proceso de afirmaciones y negaciones, de manera que la idea de que estamos ante la 'primera escuela poética castellana' es el triunfo, por ejemplo, sobre quienes afirmaron que no estábamos ante un fenómeno que no tuviera sus equivalentes panrománicos, o sobre quienes vieron en la cuaderna segunda la valoración de un poeta particular sobre su propia obra y no necesariamente un manifiesto literario que alumbrase el camino a poetas sucesivos.

Tomando como base la definición canónica que hemos dado arriba pensamos que estamos en disposición, a estas alturas, de aventurar tres hipótesis sobre la polémica en torno a la definición del llamado *mester de clerecía*. Bien pudiéramos seguir el siguiente esquema:

> '[Primera escuela poética castellana cuya consciencia como tal se plasma en el uso invariable de una forma literaria] (3ª hipótesis), [culta o erudita] (1ª hipótesis), [frente al arte vertiente popular de los juglares] (2ª hipótesis)'.

Las hipótesis, en bruto, serían las tres siguienes:

1ª) El llamado *mester de clerecía* se constituyó en la visión de la crítica como oposición lógica, en la literatura española, de un "oponente imaginario". En otras palabras: el esencialismo que considera íntimamente unido el carácter popular a la literatura española habría necesitado de un "oponente", de una "vertiente culta o erudita" frente a la cual afianzarse. De manera que la discusión en torno a la existencia de un *mester de clerecía* y sus relaciones, ya sean éstas definidas en términos de

[95] Recuérdese, por ejemplo, lo dicho por Zumthor (1989: 84), y que ya se ha transcrito en este trabajo.

oposición o parentesco, con otro llamado *de juglaría* podrían explicarse como la intrusión, en la literatura española, de una vertiente extranjera, la de clerecía, que no obstante acabaría por contaminarse, convivivir, e impregnarse del carácter popular, considerado inherentemente nacional, del *mester de juglaría*.

2ª) Estrechamente relacionada con la primera y derivación de ésta: la discusión, en una segunda fase de la polémica, en torno al carácter individual de las obras del *mester de clerecía* o, por el contrario, su configuración como escuela, no sería sino la trasposición, consciente o no, al ámbito específico de nuestro tema, de la anterior y amplísima polémica europea, surgida a propósito del origen de los cantares de gesta, entre individualistas y tradicionalistas.

3ª) Algo más independiente de las otras dos: cuando consideramos que una determinada *forma literaria* es el garante inequívoco de una conciencia de escuela en estos poemas, en realidad, practicamos un acto inconsciente de *pre-formismo*, al atribuir determinados supuestos que sostienen nuestra actual forma de ver la literatura a una serie de textos del Medioevo que fueron producidos por una lógica ajena, radicalmente al margen de tales supuestos.

Como dichas hipótesis son combativas requieren justificación, profunda y una por una. A eso dedicaremos a partir de ahora este capítulo.

2.1. La invención de un extraño: en torno a la idea de los dos *mesteres*

¿Por qué un "extraño"? ¿Por qué era necesario construir como tal al *mester de clerecía*? La clave sin duda habrá que buscarla en los parámetros que manejó en su día la Escuela de Filología Española, de los cuales somos herederos en gran medida, quizá en ciertos aspectos mucho más de lo que sospechamos. Si el *Cantar de Mío Cid* fue interpretado en su día en función de un concepto de aplicación tan vaga como es la *castellaneidad*, habrá que mostrar entonces cómo, al amparo del mismo, se articula todo un canon "autóctono", propiamente español, evidentemente más cercano a una idea –en realidad no menos difuso- de lo popular. Como resultado, y una vez construida esa corriente de poesía "autóctona", con unas características esenciales que se suponían propias de una expresión nacional, el *mester de clerecía* quedará en posición idónea

para ser considerado el ¿amigo? europeo, la intromisión en las letras patrias de aquello que sobrevendría de allende los Pirineos.

El marco de una tradición esencialista

En 1960, bajo el título *Los españoles en la literatura*, recogía don Ramón Menéndez Pidal una versión ampliada de su teoría en torno a las características generales de la literatura española con las que, ya en 1949, había prologado la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Guillermo Díaz-Plaja. La pregunta a la que trata de responder con dicha monografía es si existen en la literatura española caracteres perdurables, y la respuesta, como no podría ser de otra manera, es afirmativa. Lógicamente, esta creencia en los caracteres perdurables sólo puede asentarse –y así lo muestra Menéndez Pidal- sobre la creencia en un alma colectiva, abarcadora de los designios nacionales. Otra cosa bien distinta será que, vistos uno por uno, esos caracteres perdurables de los que hablaba don Ramón producen una imagen de la literatura española que poco o nada tiene que ver con el mundo de los poemas del llamado *mester de clerecía*. Conviene hacer un pequeño repaso de cuáles son estos caracteres para comprenderlo.

En primer lugar consideraba don Ramón que la literatura española se definía por su *sobriedad*. Dicha sobriedad se manifestaría, en su opinión, en una suerte de sencillez natural, en la espontaneidad y la ausencia de reglas, así como en la presencia y abundancia del verso amétrico y asonancia. Hoy en día sería difícil precisar conceptualmente la manera en que la espontaneidad, la sencillez, e incluso la propia sobriedad, pueden ser mensurables en un estudio crítico, pero incluso sin necesidad de ir tan lejos, quedándonos en una mera concepción intuitiva de tales conceptos, pronto entenderemos que la complejidad de la que hacen gala los poemas del llamado *mester de clerecía*, sustentados no pocas veces sobre una arquitectura textual prácticamente equiparable a la de las catedrales góticas, comprenderemos que no pudo sacar Menéndez Pidal su idea a raíz de la lectura de obras como el *Libro de Alexandre*; eso sin mencionar, como ya se habrá advertido, que nada más lejos del verso amétrico y de la asonancia que los poemas en *cuaderna vía*.

Algo similar sucedería con el segundo carácter inmutable de los que habla Menéndez Pidal, y que él define como el *arte para todos*. Es sabido que él consideraba

que la literatura española siempre fue un arte para la vida, pragmático, y que tal condición explicaría el predominio de los hombres de acción o armas sobre los de letras. Igualmente, la idea del *arte para todos* se explicaría por una vocación de mayorías en la que la anonimia abundante, el colectivismo, la presencia de colaboraciones y refundiciones, así como la presencia de abundantes variantes en la transmisión de las obras literarias se constituirían precisamente como los garantes de tal condición. Desde esta perspectiva no podemos sino situarnos, a propósito del *mester de clerecía*, en la parte no predominante de la literatura española cuya visión nos forja Menéndez Pidal. Podemos decirlo ya que por una parte, y a pesar de la temática, no parece residir la concepción de los poemas del *mester de clerecía* precisamente en el ámbito de los hombres de armas, como sí reside, a todas luces, en los estamentos letrados del Medioevo; por otro lado, el colectivismo, las refundiciones, las variantes, más que aspectos privativos de la literatura española parecen formar parte lógica del proceso de transmisión típico de la Edad Media del que los textos del *mester de clerecía* participaron, como cualquier texto de la Romania, por otra parte.

También habla Menéndez Pidal de la *austeridad ética y estética* como carácter esencial de la literatura española. Quedaría ésta patente en la austeridad moral (explicable por el predominio de los intereses sociales y el arte para la vida), en un realismo que lleva a concebir la realidad poética cerca de la realidad, y en la parquedad de lo maravilloso y lo fantástico. Enseguida nos viene a la cabeza que, justamente esta parquedad de lo fantástico y maravilloso, no se aviene demasiado bien con el derroche de milagros que encontramos en las obras de Berceo, o con las serpientes que sobrevuelan el cielo de la batalla en el *Fernán González*, o menos aún con un Alexandre que mira los contornos de la tierra volando sobre un carro tirado por imposibles grifos (movidos por una no menos imposible técnica), o haciendo de buzo en su urna de cristal. Nada extraño, por otra parte, si tenemos en cuenta que la mentalidad medieval es de raíz alegórica, algo que el hombre moderno puede llegar a confundir fácilmente por la tendencia a una asociación casi automática –y no necesariamente justificada- de lo alegórico con lo fantástico, lo mágico, lo maravilloso en definitiva. De la misma manera, y aunque no es aplicable a los modelos de conducta que forjan los santos de Berceo, poco nos hacen pensar los emperadores, los condes, o los reyes en un indicio de mentalidad pragmática, aplicable a la vida. Como tanto divertía y extrañaba a los primeros editores de la *cuaderna vía*, la enorme cantidad de anacronismos que

acompañan a estas figuras tampoco hacen pensar precisamente en una realidad poética concebida demasiado cerca de la realidad.[96]

Menos problemas encontraríamos para encasillar nuestros poemas dentro de lo que Menéndez Pidal llama *caracteres contradictorios*. También es cierto que este es uno de los puntos flacos de la concepción pidaliana, porque la tensión entre agudeza y exuberancia, la presencia de la polimetría, del verso de arte mayor y el endecasílabo, así como del cultivo de cierto arte minoritario, en un sentido nos serviría para explicar la presencia de un *mester de clerecía* como necesario eslabón contradictorio en la cadena de los caracteres esencialistas; pero en otro sentido es esta misma la contradicción que podría anular todo lo que ha dicho Menéndez Pidal anteriormente, dando lugar a una suerte de cajón de sastre en estos *caracteres contradictorios* que, ciertamente, le pondría esta etiqueta para dotarlos de un carácter consustancial y así sumar y seguir.

Y más problemas, nuevamente, encontraríamos con lo que él llama –aplicado estrictamente al campo de los caracteres perdurables- *tradicionalismo*, y que se manifestarían en la persistencia de determinados temas poéticos y en la proliferación de determinados frutos tardíos. Pero ya hemos visto en el primer capítulo de esta tesis que durante siglos la etiqueta *mester de clerecía* simple y llanamente no existió. Tampoco se conocieron las obras que la componen demasiado bien; es decir, no *perduraron*.

Y sin embargo es obvio que, por mucho que haya sido superada y criticada, somos herederos de esta concepción esencialista de la literatura. No es necesario para darse cuenta recurrir a la erudición, pues cualquier profesor universitario se habrá encontrado escrito en los exámenes de literatura medieval española que lo que caracteriza al Cid, frente al Roldán, es su sentido de la mesura, y lo que lo caracteriza frente a las gestas germánicas, como el *Beowulf*, es el carácter realista del poema.[97]

[96] O quizá mejor nos resulte hablar de una visión de la realidad histórica del pasado concebida demasiado cerca de la realidad inmediata del presente.

[97] Tal ha sido mi caso en mi breve experiencia enseñando literatura medieval española en la Universidad de Granada. No me parece un hecho vacuo. Cuando uno se encuentra de manera recurrente con esta visión como si fuera un axioma indiscutible, a pesar de haberla puesto en tela de juicio en clase, no puede ser casual. Lógicamente, la raíz del hecho habría que buscarla en el sistema educativo básico y los conceptos que emplea para enseñar literatura. Dicho sistema, ignorado con frecuencia por la

Yéndonos a la génesis del camino que hemos tomado encontraremos, por otra parte, apreciaciones como esta:

> hoy la crítica llega a reconocer ya que no sólo la epopeya española medieval con largas series estróficas monorrimas, sino también la poesía poemática en versos pareados, lo mismo que la canción lírica breve, usaban un verso amétrico en que el poeta no versifica «a sílabas contadas», para no cohibir la espontánea liricidad de su expresión (Menéndez Pidal 1960: 37).

Y aquí lo tenemos. El hecho de no enconsertarse en la escritura "a sílabas contadas", según Menéndez Pidal, no es otra cosa que seguir la *espontánea liricidad de la expresión*. O démosle la vuelta: escribir "a sílabas contadas", tal y como indica el Exordio del *Libro de Alexandre* no es seguir los dictados de la espontaneidad lírica que la expresión requiere. Una expresión, podemos concluir sin miedo a resultar demasiado arriesgados, que no es otra que la expresión de esa alma colectiva que según Menéndez Pidal estaría expresada en los caracteres perdurables de la literatura española.

Es posible que este tipo de postulados hoy podamos catalogarlos inmediatamente como caducos, pero a su luz se fue fraguando y modificando también la diferenciación entre dos *mesteres*. A ese respecto debemos decir que el llamado *mester de juglaría* no sería otra cosa –pese a que no tengamos en los poemas que lo componen ninguna estrofa que podamos considerar "fundacional" al estilo de la del *Alexandre*- que la escuela autóctona castellana, la que mejor expresaría ese espíritu colectivo de cuya existencia partía la Escuela de Filología Española con su fundador, don Ramón Menéndez Pidal, a la cabeza. No es nada nuevo tampoco que nociones como la de espontaneidad sirvan a menudo para estructurar un discurso en torno a lo *popular*. Una espontaneidad, por supuesto, que sería vista como reacción *natural* frente a la trabazón.

Habremos de citar con cierta profusión los *Orígenes de las literaturas románicas* que el gran maestro de la filología española añadiría a su *Poesía juglaresca y juglares*. Frente a la idea que ya había popularizado Menéndez y Pelayo de que el *mester de clerecía* era la primera escuela de poesía erudita del arte castellano, Menéndez Pidal pondrá el acento, y es lógico debido a los intereses del momento, en el estudio de la

especialización del mundo académico, no debería ser otra cosa, en mi modesta opinión, que el destino último al que debería ir dirigido nuestro trabajo.

juglaría y de la épica. Para él, los juglares preceden a los clérigos hasta el punto de que esboza esta teoría acerca del proceso evolutivo de una a otra poesía:

> Los clérigos despreciarían la obra del juglar construída con formas vulgares, que para ellos no eran sino horrendos barbarismos, hasta que avanzando la literatización de los espectáculos musicales, llegó un día en que los doctos debieron sorprenderse grandemente al oír la primera canción afortunada de un juglar que les ponía delante una lengua nueva, capaz de nuevas posibilidades artísticas, y entonces, cuando ya estaba muy usado el canto en lengua vulgar, pudo haber clérigos que abandonasen el latín para escribir en la lengua común, tratando temas propios de la clerecía (Berceo, Alexandre) (336-337).

Desde el principio, por tanto, el desarrollo de la lengua vulgar iría paralelo al desarrollo del alma colectiva. En el caso de las literaturas románicas, donde Castilla habría de inscribir su sello, el espíritu juglaresco, que ya hemos visto daría forma expresiva a la *espontánea liricidad* de esta literatura, sólo podría preceder, en función de su propia fuerza, en su supuesto estado embrionario de un futuro definido por esa misma espontaneidad y popularidad que caracterizarían al alma colectiva de los españoles. La relación que se establece entre el carácter de las primeras letras y el carácter de la esencia de la nación es casi biológica.

Por supuesto, el tema de los orígenes es fundamental para esta visión tradicionalista. En la misma obra de Menéndez Pidal encontramos una nueva apreciación que sirve para explicarnos por qué hemos construído una división tajante entre dos mesteres:

> La diferencia tiene gran alcance, porque el clérigo se víncula a una tradición docta, difusa, internacional, aferrada a la lengua latina, mientras el juglar forma parte de una tradición popular o nacional, densa; y esta tradición es la que más nos interesa en el período de orígenes, pues es la portadora de las inicitativas que las nacientes lenguas neolatinas traen consigo (357).

No tiene desperdicio el párrafo recién citado, pues en cierta manera en él todos los caminos están ya trazados. Pensemos, por ejemplo, que el clérigo forma parte de una tradición *docta, difusa, internacional, aferrada a la lengua latina*. No es ninguna tontería si tenemos en cuenta que desde esa posición "difusa" no puede surgir ningún apego a ese espíritu nacional que Menéndez Pidal, en realidad, siempre trató de legitimar en cada una de sus obras. El resultado castellano de esa tradición, lo que

conocemos como *mester de clerecía*, hubiera sido poco menos que una intrusión, un accidente inevitable de una Europa todavía no fragmentada en nacionalidades, anclada al latín. Lo importante para él, por supuesto, sería la cuestión de los orígenes, y en ese aspecto no deja de ser del todo reveladora la "espontánea" asociación de dos conceptos, cuando hace referencia a una *tradición popular o nacional*, a la que pertenecerían los juglares. Tanto monta, monta tanto. Desde el principio el espíritu colectivo, el alma colectiva que se expresaba en sus caracteres inmutables, habría estado del lado de los juglares, y habría sido ya popular. Por esa lógica deduciríamos, sin más, que el alma española desde el principio habría tenido un sesgo popular, es decir, lírico, espontáneo... denso, según Pidal, frente lo difuso de los clérigos. En otras palabras: los juglares ya tenían las ideas claras acerca de lo que habría de venir, y portarían la antorcha de las *iniciativas de las lenguas neolatinas*. Tales iniciativas, insistimos, serían las que desembocarían en la formación de los espíritus nacionales, y por supuesto en el tiempo en el que Menéndez Pidal escribía esas palabras, nociones como las de *espíritu nacional* eran del todo relevantes, y buscaban legitimación. Tal vez eso nos dé un indicio de por qué en España, sumida en una dictadura que sobrevivió varias décadas a la Segunda Guerra Mundial, la distinción entre dos *mesteres*, uno culto, extranjerizante, y otro popular, nacional, salvaguarda de los valores del conservadurismo del momento, encontrase un campo de cultivo propicio, a diferencia de otros países del entorno, donde quizá hubiera sido del todo irrelevante. Somos también parte de lo que hemos sido, y basta con echar un vistazo a cualquier manual de literatura española de secundaria para darse cuenta de que la herencia continúa viva aunque el sentido que la originó se haya vuelto tan difuso como el propio Menéndez Pidal decía que era la tradición en la que él entendía a los clérigos.

El problema, como todo lo que estamos tratando en esta tesis, tenía por supuesto raíces decimonónicas. Ya Milá y Fontanals hacía un diagnóstico de un "primer período de la poesía castellana" cuyo binomio esquemático, andando el tiempo, sería prácticamente el mismo que daría lugar a la distinción entre los dos mesteres:

> El caudal poético se cifra en las obras conservadas ó perdidas del género heroico-popular, y en las de la escuela docta ó de clerecía, que a pesar de la diferencia que ya arguye la natural oposición entre las obras de la poesía popular y las de la erudita, aseméjanse cuando menos en que la segunda conserva dejos de la primera, y en la

> ausencia de prácticas y defectos que no tardaron en invadir la poesía castellana (1874: XVII).

Nótese que Milá no habla de una distinción entre dos *mesteres*, propiamente, sino que establece una oposición, muy acorde con las categorías del momento, entre *género heroico-popular* y una *escuela docta o de clerecía*. Como él mismo agrega, una distinción entre la poesía popular y la culta. Resulta intersante, desde luego, y no poco revelador, que tal binomio sea tenido en cuenta como una *natural oposición*, y que una de las convergencias más notables entre ambos polos del mismo sea, según nos dice, *la ausencia de prácticas y defectos que no tardaron en invadir la poesía castellana*.

Los términos no son como para pasarlos por alto. Destaquemos dos sentidos: por una parte Milá y Fontanals se nos presenta inscrito dentro de cierto biologicismo decimonónico, de tintes románticos, que da como *natural* una oposición que, hemos visto, en autores mucho más próximos al periodo del que habla (tal es el caso por ejemplo del *Proemio e carta* de Santillana) no pudo pensarse de ninguna manera. Se trata de la continua puesta en práctica del elemento *popular* como auténtico eje vertebrador de las nacionalidades, ya prefigurado, presente, con una activa consciencia política, en las primeras manifestaciones poéticas de las lenguas vernáculas. La asociación entre lo *popular* y lo *heroico* es de sobra conocida, y tradicionalmente se ha construido como la parte más o menos contraria de lo culto, lo erudito, o el intelectualismo que aquí se atribuye al *mester de clerecía*; por otra parte, ambas corrientes representarían, nos dice Milá, *la ausencia de prácticas y defectos* que más adelante habrían de venir, con lo que volvemos al problema de los orígenes literarios de las nacionalidades. Un problema que se materializa, en nuestra opinión, en una clara sacralización de los orígenes de las letras, concebidos como una especie de *estado puro*, *no manchado*, modélico... una especie de estado potencial de las letras que debe seguirse en el futuro, y en el que cualquier desviación será inmediatamente concebida como sospechosa.

No es tan distinto, por eso, lo que hace Milá y Fontanals al trazar los rasgos comunes de estos dos tipos de poesía primitiva, de lo que más adelante haría Menéndez Pidal al cuantificar sus caracteres perdurables. Para Milá ambos polos de estas primeras letras se definen comúnmente, para empezar, por un estilo que oscila entre lo grave y lo sereno, lo duro y lo áspero, nada vivaz e ingenioso, y poco dado (excepción hecha,

cómo no, de las fábulas orientales) a lo censurable o licencioso; en cuanto a la forma nos dirá que ésta es en ambos casos sencilla, a menudo tosca, nunca engalanada, y no siempre desprovista de arte o gracia, poseedora de una versificación monótona y pesada en el caso de la clerecía, y pobre e imperfectísima en el caso de los poemas populares; y por último, en ambos casos, cree que habremos de encontrar personajes de dignidad altiva, a veces ceñuda, pero nunca enfática (XVII-XVIII). Si partimos de la base de que estas características son las que definirían el estado primigenio, *natural*, puro, *carente de defectos* de las letras castellanas, nos resultará lógico que sean el auténtico baremo para calibrar el valor de todo lo que se escribiese posteriormente. Si bien la distinción entre los dos *mesteres* no está presente en Milá, la contraposición entre lo *culto* y lo *popular* como enfrentamiento *natural*, definidor de las letras, sí que nos plantea un campo de cultivo propicio para entender lo que habremos de encontrar después.

Bastante más tajante habría de mostrarse, desde luego, su discípulo Menéndez y Pelayo. Su muy citada apreciación está en la base de la distinción, en su vertiente más rotunda, entre dos *mesteres*:

> Coexistió el *mester de clerecía* con el de *juglaría*; pero no se confundieron nunca. Coexistió también, andando el tiempo, con las primeras escuelas líricas, con las escuelas de trovadores, pero mantuvo siempre su independencia y carácter propio, de tal modo que hasta en las obras poéticas del Arcipreste de Hita y del Canciller Ayala, en que ambos elementos se dan la mano, no aparecen confundidos sino yuxta-puestos (1891: XXXIII).

Aquí sí que lo tenemos todo. Una distinción entre dos *mesteres*, presentada de manera inapelable, por una parte; y una manera de convivir, sin confundirse, por otra. Habría que entender, a partir de aquí, que todo se define por contraposición (o yuxtaposición), de manera que cuando Menéndez Pelayo habla a continuación, a propósito del *mester de clerecía*, de "su especial carácter, la predilección por ciertos asuntos, el fondo de cultura escolástica de que hacen alarde sus poetas, y la relativa madurez de las formas exteriores, que son ciertamente monótonas, pero nada tienen de toscas y sí mucho que revela artificio perseverante y sagaz industria literaria" (Menéndez Pelayo 1891: XXXIII), es lógico sobreentender que en la otra orilla, el supuesto *mester de juglaría*, se definiría por la elección de asuntos no tomados de la literatura clásica latina, sino de cierta tradición popular y nacional, por la ignorancia de la cultura escolástica, y unas formas exteriores que, a diferencia de las de la *clerecía*, carecerían de madurez, pero a

cambio no serían monótonas y, aunque posiblemente toscas, espontáneas y sobresalientes en sencillez y frescura. Tal es la línea que nos llevará hasta Menéndez Pidal quien, aunque criticará la tajante distinción de su maestro, reivindicando las influencias de la *juglaría* en la *clerecía*, lo cierto es que tampoco llegaría a deshacerse del todo de este binarismo de base cuyos orígenes hemos, brevemente, recordado aquí.

Luego, en 1924, habría de aparecer la primera edición de *Poesía juglaresca y juglares*, a la que en 1942 le añadiría Menédez Pidal *Orígenes de las literaturas románicas*, y poco antes o después de tales fechas, una serie de consideraciones en torno a la idea de los dos *mesteres*, que habrían de perpetuar la distinción. En 1902, como ya se ha visto, la distinción entre *poemas heroico-populares* y *poemas eruditos o de Clerezía*, con el consiguiente juego de oposiciones entre heroico/erudito y popular/clerecía, seguía formando parte de los manuales de historia de la literatura española (Muñoz Peña 1902: 228 y 230).[98] También ocurría lo contrario, es decir, que la distinción había empezado a imponerse (Gutiérrez 1902).[99] Incluso, a principios de los treinta, la propia versificación es vista a la luz del filtro de una dialéctica entre lo indígena –noisosilábica y popular- y lo extranjero –poesía isosilábica y popular- (Cano

[98] En concreto, el ejemplo del *Compendio de la Historia General de la Literatura y especialmente de la española* que hemos puesto, tiene una definición de los *poemas heroico-populares*, ya vista, que merece la pena volver a ser citada con algo más de exactitud, pues los términos nos ilustran sobre las categorías relevantes a principios del siglo XX para el estudio de la literatura: "Los primeros poemas pertenecientes á la inspiración heróica y patriótica de nuestra literatura son dos que se refieren á la esaltación de los hechos históricos-legendarios del famoso caballero Rodrigo Díaz de Vivar, conocido generalmente por el Cid Campeador, símbolo y representación la más gallarda y genuina del valor, de la lealtad y de la hidalguía castellanas" (Muñoz Peña 1902: 228). El paralelismo entre lo *heroico* y lo *popular* se pone de manifiesto una y otra vez, como heredero de una tradición romántica que considera al héroe el exponente objetivo que recoge y *genera* a su vez las virtudes de la colectividad, del *pueblo* (término que tendremos ocasión de cuestionar). Desde esa visión, por tanto, cualquier consideración política concreta acerca del Cid del poema, un infanzón castellano que gana el pan con sus manos, a diferencia de la alianza sanguínea de la alta nobleza leonesa, queda anulado para acaparar la no menos ideológica condición de *símbolo y representación la más gallarda y genuina del valor, de la lealtad y de la hidalguía castellanas*.

[99] Recuerdese la definición ya citada que nos da Miguel Gutiérrez en su *Historia general de la literatura*: "escuela de trovadores ó juglares ambulantes, que de plaza en plaza iban cantando, sin arte alguno, las proezas de los reconquistadores del suelo patrio" (Gutiérrez 1902: 22). La implicación nacionalista habremos de encontrarla siempre presente.

1931).[100] En 1932, Julio Cejador y Frauca, en su ya citada *Historia de la lengua y la literatura castellana* continúa cultivando la distinción entre dos bloques en la poesía castellana primitiva, aún previa a su conceptualización en forma de dos *mesteres*, pues ya hemos visto que hablaba, por una parte, de los "romances populares no escritos y cantares líricos que cantaban los *juglares*", y por otra del desprecio que habría quedado patente en el Exordio del *Libro de Alexandre* hacia "el arte popular, no escrito, de los juglares" (Cejador y Frauca 1932: 201 y 202). De la misma manera que –también se ha señalado ya- Juan Hurtado y J. de la Serna y Ángel González Palencia hablaban del tetrástrofo monorrimo del *mester de clerecía* "en contraposición del verso de diez y seis sílabas, de carácter popular y netamente español propio del *mester de juglaría*" (Hurtado y J. de la Serna y González Palencia 1932: 73).

De "dos escuelas poéticas perfectamente determinadas" (Díaz-Plaja 1942: 17), nos hablará Díaz Plaja cuando, en 1942, en su *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos*, trate de categorizar una visión didáctica de la literatura española, apta para la enseñanza. La visión que formula del *mester de juglaría* es, sin lugar a dudas, de manual: a diferencia del trobador, el juglar no compone lo que recita; los asuntos de carácter heroico, propios de los cantares de gesta, son los que van a copar los temas; el juglar, a su vez, no sabrá métrica, sino que se conformará con hilvanar retahílas de versos sin cuento ni medida que rimen en asonante, normalmente de arte mayor, dando origen más tarde a los romances; y el idioma empleado se corresponderá con una lengua a medio formar en la que todavía abunden los latinismos.

Tampoco dudará, en 1948, Ángel del Río al trazar una meridiana diferencia entre dos *mesteres*. Si el clérigo da lugar al *mester de clerecía*, por su parte:

> El juglar crea el "mester de juglaría", cuya manifestación central en nuestra literatura será la épica o poesía de los cantares de gesta, en las que el genio castellano de la

[100] Así es como Juan Cano traza el esquema: "En conclusión: en español hay dos sistemas diferentes de versificación anteriores al siglo XVI: el indígena, que no cuenta las sílabas, emplea la sinalefa con preferencia al hiato, y no admite la cesura contra sentido; y el extranjero, que cuenta las sílabas, que admite el hiato en proporciones enormes, para sacar el número exacto de sílabas a que no estaban acostumbrados los poetas españoles, y que además admite la cesura contra sentido. Después del siglo XVI la poesía española culta, gracias a las influencias extranjeras, francesa e italiana, se hace esencialmente isosilábica, pero predominando los acentos para el ritmo, mientras que la poesía popular continúa siendo noisosilábica" (Cano 1931: 232-233).

> Edad Media, con el *Poema del Cid*, produce la primera gran obra de la literatura española e inicia una tradición de una enorme vitalidad literaria. Sus temas continúan vivos todavía, traspasaron las fronteras de España e inspiraron, en diversos momentos, a poetas de otras lenguas (1982: 81).

Nótese que sólo hay un autor concreto para explicar la aparición del *Cantar de Mío Cid*, y éste no es otro que *el genio castellano de la Edad Media*, que *produce la primera gran obra de la literatura española e inicia una tradición de una enorme vitalidad literaria*. A diferencia de las producciones consideradas *de clerecía*, las atribuidas al *mester de juglaría*, en especial aquellas que tienen que ver con la épica, se atribuyen desde el principio al terreno de la representación legítima de lo autóctono, lo nacional o castellano. Eso, precisamente, que desde lo particular puede convertirse en tradición capaz de generar temas, capaz de traspasar fronteras y pasar a otras lenguas. Dicho de otro modo, es en ese terreno de la juglaría en el que habría que reconocer la esencia de ese espíritu nacional, abierto y proyectado al mundo, que se *lee* como ya formado entre los versos del *Cantar de Mio Cid*.

En 1949, Manuel de Montoliu, como ya se ha visto, titula su tema correspondiente de la *Historia general de las literaturas hispánicas*, dirigida por Díaz-Plaja, "La poesía heroicopopular castellana y el mester de clerecía". Los términos de este título, sin embargo, no se ajustan del todo al contenido del capítulo que designan, en el cual encontraremos la tradicional contraposición entre *dos mesteres*. El *de clerecía*, concretamente, habría surgido como resultado de una reacción doble: contra la dependencia respecto a la poesía francesa, provenzal, o portuguesa; y contra el descuido y la negligencia, contra la falta de regularidad y la bárbara métrica del *mester de juglaría* (1949: 367). No conviene pasar por alto la naturaleza de esta oposición: por una parte Montoliu no ha abandonado la visión nacionalista de la literatura, hasta el punto de que el propio *mester de clerecía* –tantas veces visto por otros autores como la parte más *europea* de nuestra literatura medievañ- sería una preservación de lo autóctono frente a movimientos poéticos circundantes, pero no enraizados en Castilla; por otra parte, dentro de esa reacción que podríamos tildar, no sin comillas, de "nacionalista", una distinción interna se establece a su vez dentro de las letras autóctonas, de manera que el *mester de clerecía* sería justamente la parte exclusiva de las gentes cultas, espejo de la cultura de los monasterios frente a la cultura que gustaba de oir el pueblo. Cree Montoliu que los dos *mesteres* habrían coexistido por cierto

tiempo, aunque más tarde el *de clerecía* mantendría su carácter propio frente a la lírica trovadoresca (368). La conciencia de sí mismo, como entidad, del *mester de clerecía*, se ve así reforzada. Pero no se sostendría esta visión sin otra parte frente a la que reforzarse, claro está: el *mester de juglaría*.

Así, en el artículo póstumo aparecido en 1951 sobre la versificación irregular castellana, escribía Julio Saavedra Molina del siguiente hecho, bastante convencional y anclado en la crítica del momento: "porque ya existía desde el siglo XII el «mester de joglaría», practicado por juglares, o sea, cantores populares, ambulantes, sin latín y hasta iletrados: los «nuevos» de entonces se llamaron «de clerecía», para hacer notar que eran letrados" (1950-51: 254). La construcción, por tanto, estaba hecha: un *mester* de carácter popular, el *de juglaría*, y otro de carácter culto, el *de clerecía*. En este esquema trazado por la crítica la sucesión cronológica está clara: el primero se remonta a siglo XII, y el segundo no comienza hasta el XIII, como reacción al mismo, siglo en el que coexistirían (según Menéndez Pelayo sin mezclarse nunca, según Menéndez Pidal todo lo contrario).

Hasta aquí bien. Lo que resulta mucho más difícil de precisar es cuándo surgió una y otra construcción en la crítica, y con qué motivos. La historia del concepto *mester de clerecía* ya ha sido trazada. Aún así, no es nada fácil saber qué fue primero: ¿la gallina o el huevo?

Dos dicotomías

Con lo visto hasta aquí pensamos estar en condiciones de asegurar que la distinción entre los dos *mesteres* se sustenta, en última instancia, en los ejes marcados por dos dicotomías supuestas que servirían para caracterizarlos y dotarlos de un contenido objetivo. La dialéctica dicotomía popular / culto, por un lado ocupa un lugar importantísimo en la caracterización que hemos visto hasta ahora: la idea de que el *mester de clerecía* sería una escuela poética de carácter culto frente a la vertiente popular de los juglares ha sido tan recurrente a lo largo de esta discusión centenaria que cuesta casi disociarla de la idea, igualmente centenaria ya, de que tal distinción sería poco menos que una distinción establecida por *naturaleza*, ya forjada en la Edad Media y luego así "descubierta" por la crítica positivista guiándose por unos supuestos que se nos impusieron en su momento rodeados de cierta aura emanada del empirismo. Y otro

tanto sucede con la distinción, también situada al fondo de toda discusión entre los dos mesteres, entre lo nacional o autóctono y lo europeo o foráneo. Hace mucho ya que sabemos que la filología se asienta sobre unas bases cronológicamente decimonónicas, consecuencia última de la pasión del Romanticismo por la construcción de las nacionalidades.

Desde luego no son pocos, como ya se ha visto, los autores estudiosos del *mester* que han partido sin titubeos de la distinción entre una tradición culta y otra popular para caracterizar a los dos *mesteres*.[101] Particularmente prolífica es la perpetuación de tal distinción como eje didáctico en algunos manuales de literatura española, que la cultivan sin cesar (García López 1977: 44-45; Cañas Murillo 1990: 142-144), con sus muchas variantes y matices en algunos casos, como la serie de contraposiciones rima asontante / monorrima, irregularidad métrica / regularidad métrica, temas tradicionales / temas universales, autoría de juglares ambulantes / autoría de clérigos sedentarios que suelen actuar de baremo diferenciador de uno y otro *mester* en algún caso (Aullón de Haro, Huerta Calvo, Palette, Serrano y Tirado 1981: 59-60); o la insistencia en el intelectualismo de los clérigos como auténtico factor diferenciador (Blanco Aguinaga, Rodríguez Puértolas, y Zavala 2000: 74).

Las definiciones binarias han sido producidas para nuestro tema desde ópticas muy variadas. A veces se ha considerado la formulación como "género" del llamado *mester de clerecía* frente a la inconsistencia en este aspecto de la *juglaría* (Salvador Miguel 1974: 133-134); en algún momento la diferencia radicaba en el cultivo del *arte puro* por parte de los clérigos frente a la carencia absoluta de esta conciencia en los juglares (Caraffi 1988: 241), y las más de las veces se ha opuesto la "nueva forma de hacer literatura" de los clérigos, basada en la rima asonante y el cómputo silábico rígido, frente al empleo difuso y la heterogeneidad surgida de la rima asonante y la irregularidad métrica a la que serían afectos los juglatres (Menéndez Peláez 2005: 160).

Sin oponerse a este binomio tradicional entre los dos *mesteres* hay autores que han empleado hasta la saciedad la idea, antigua, de su coexistencia. Coexistencia, precisamente, que le permitiría a la clerecía jactarse de su superioridad (Gicovate 1960: 12) y a la crítica alimentar la teoría pidaliana del "préstamo" formulario entre ambas

[101] Véase, por ejemplo, el muy representativo ejemplo de Pedro Luis Barcia (1967: 12-14).

escuelas (Alborg 1966: 93). Frente al caudal de cultura escrita, la *juglaría* se habría distinguido por el cultivo, ante todo, de poemas épicos y orales (Ward 1978: 382). Queda por ver, con todo, de manera mucho más concreta, aquellas líenas que sostienen ambas dicotomías.

Sobre lo popular y lo culto

Un ejemplo clarificador puede servirnos para formular este apartado. A propósito de las similitudes entre la épica y la clerecía escribió José Manuel Blecua en su *Historia de la literatura española* que éstas se daban "porque no era fácil romper con una tradición poética que, sobre ser tan nacional, era tan querida por el pueblo" (1943: 22). Las palabras citadas son breves; el problema que ya en ellas está enunciado, no tanto. Al hablar de una *tradición poética* asimilada como *nacional*, la de la épica, mucho antes de que podamos hablar siquiera de nación, Blecua recae en un típico cliché anacrónico que tiende a remontar, ya no sólo los orígenes, sino incluso una conciencia plena de nacionalidad, a la Edad Media. Subrayar este hecho no es nada novedoso. Mucho más perspicaz es advertir que Blecua define como *tan querida* esa *tradición tan nacional*. Los términos nos llevan a concluir que estamos ante la asociación de cierta idea de espontaneidad afectiva (o espontánea afectividad) con la idea misma de *tradición nacional*. Dicho de otro modo, a esa corriente poética que representa la épica, a esa vertiente de los juglares, el *pueblo* la habría querido simplemente por simpatía, por ligación espontánea y afectiva hacia la corriente que lo habría representado.[102]

Así pues, tenemos un primer camino ya trazado. Ahora sólo necesitamos la lectura. Muy conocidos son los siguientes versos de la *Razón de amor*:

> Diz' ella: "A plan, con grant amor ando,
> mas no conozco mi amado;
> pero dízem' un su mensajero
> que es clérigo e non cavalero,
> sabe muio de trobar,
> de leyer e de cantar; (*Razón de amor* 1996: 229).

No menos conocida es esta cuarteta 483 del *Libro de Apolonio*:

[102] No puedo evitar pensar, ante la insistencia con la que aparecen este tipo de asociaciones entre lo popular y la nacionalidad en buena parte de las *Historias* de la literatura española, en los versos finales de un poema del mejicano Salvador Novo cuyo título es "La Historia". Los cito de memoria: "Eso dice la Historia, / ¿pero cómo lo vamos a saber nosotros?".

En la çibdat auemos huna tal juglaresa,
furtada la ouireon, enbiaré por essa;
si ella non le saca del coraçón la quexa,
a null omne del mundo nol' fagades promesa. (*Apolonio* 1999: 233).

En la primera el estudiante extraviado de la *Razón de amor* contempla a la doncella esperando a su amado, un clérigo, exclamar que sabe *mucho de trobar, de leer e de cantar*. En el segundo caso el rey Apolonio ha llegado a Mitalena y Antinágora, viéndolo apesadumbrado, le da noticia de una juglaresa que habita en la ciudad cuya habilidad para sacar *del corazón la quexa* resulta conocida sin saber que ésta resultará ser, a la postre, la hija perdida de Apolonio, llamada Tarsiana.

Una serie de paralelismos son más o menos ciertos: en el primer caso un clérigo es mencionado en un poema ajuglarado en el cual, para más señas, se nos dice en el quinto verso que "un escolar la rimó" (*Razón de amor* 1996: 225), y en el segundo una *juglaresa* es la que resulta mencionada en un poema clerical; el primero muestra una versificación irregular, y el segundo cumple a rajatabla con las leyes de la *cuaderna vía*; en ambos la figura del *juglar* no parece quedar mal parada. Las especulaciones, por tanto, resultan evidentes: podríamos estar ante un texto, el primero, formalmente ajuglarado pero de autor clerical, mientras que en el segundo caso la autoría clerical, innegable, no desdeña la benevolencia de las formas y el mundo de los juglares. La ecuación no es demasiado elaborada: una forma popular y otra culta que no ocultan su simpatía, que a veces se tocan y se nutren la una a la otra. Tal parece haber sido la conclusión más tradicional.

Sobre el cómo se llega a procesar la lectura de tales fragmentos a través de las categorías de lo *culto* y lo *popular* quizá, y no obstante, tengamos algunas cosas que decir todavía. Vamos a tener en cuenta que la dicotomía *culto* y *popular* podemos entenderla, en relación al tema que nos ocupa, en dos vertienes: por una parte una primera consideración, que denominaremos textual-cultural, tiene como objetivo el esclarecimiento del modo en que tal binomio se manifiesta en el funcionamiento de los textos, en función del grado cultural que estos muestran; una segunda consideración, que vamos a llamar social-cultural, pone el acento en la inscripción del texto en uno u otro polo, pero entendidos estos no como una manifestación textual, sino como una emanación del grupo social, igualmente definido por el grado de cultura, que los articula.

La primera consideración, textual-cultural, bien pudiera estar representada en un conocido ensayo de Jorge Guillén acerca del lenguaje poético de Berceo, definido por él como "prosaico". Un prosaísmo, claro está, que para Guillén no tiene que ver (en el mundo omnipoético que parece presentarnos) nada en absoluto con la distinción enrte prosa y verso, sino con una cualidad intrínseca del lenguaje medieval en vulgar. El "lenguaje prosaico" que Jorge Guillén atribuye a Berceo, por tanto, ha de entenderse en dos sentidos: a) como lenguaje de todos dirigido a todos; y b) como fruto de una distinción que no es tanto lenguaje poético / lenguaje popular o prosaico como lengua escrita (latín) / lengua hablada (romance). Como él mismo nos dice a propósito de esto último: "No se distingue aquí un lenguaje recóndito y poético de otro popular y prosaico sino una lengua escrita -el latín- de otra oral y practicada, medio de comunicación entre los «vecinos», el romance" (1967: 29).

En una formulación más cientifista que la de Guillén, el tema parece haberse desarrollado al amparo de la consideración de la distinción entre los *litterati* y los *illiterati*. Son estos términos a cuya validez reclamó en su día volver Paul Zumthor, puesto que según nos dice, el siglo XIX había forjado la distinción entre lo popular y lo culto a través del estudio del folklorismo, reduciendo toda consideración de la literatura anterior al mismo a uno u otro conjunto (1985: 1-2). Para Zumthor, la imagen doble de lo popular y lo culto habría encontrado un aliado perfecto del folklorismo en la asimilación (más bien apropiación) desde esas mismas categorías de la distinción entre *litterati* e *illitterati*, forjada a partir del XIX como equivalente puntual de lo culto y lo popular. Pero Zumthor sagazmente advierte que la cosa no es tan sencilla: en primer lugar porque la distinción *litterati* / *illitterati* no sólo designa a quienes saben leer o no, ya que entre uno y otro polo hay muchos niveles que marcan la relación del aludido con la escritura, y en segundo lugar porque –considera Zumthor– se suele equiparar, a su vez y no menos erróneamente, la distinción *litteratti* / *illitterati* con la otra entre *clérigo* y *laico* (2-3). Letrado, nos dirá el medievalista ginebrino, era el que sabía latín, lo cual fue durante mucho tiempo un impedimento para el surgimiento de las lenguas vulgares, de manera que aboga por sustituir la dicotomía por la de latín (escritura) / lenguas vulgares (oralidad) (3). El proceso concluirá, nos dice Zumthor, con la consiguiente reacción de defensa de la voz poética él explica así: "soumission aux valeurs qui semblent propres à l'écriture latine; absortion d'élements de savoir et de traits mentaux que celle-ci véhicule. Cette auto-colonisation fonctionnelle s'esquisse dès les premiers

textes; elle s'accusera au tours des XII^{e} et XIII^{e} siècles" (4). Será este proceso de auto-colonización del latín lo que dará a la voz en vulgar entidad suficiente para legitimarse como escritura poética a partir de los siglos XII y XIII, a partir de los cuales la historia será larga. Auto-colonización "funcional", según Zumthor, poniendo en entredicho de paso que ese mismo adjetivo, "funcional", pueda aplicarse a la distinción culto / popular surgida del folklorismo decimonónico.

Jacques Le Goff, por su parte, vuelve a poner en jaque la falta de funcionalidad de esta última dicotomía al señalar que el símbolo pertenece a la mentalidad común –*común*, no sesgada por el grado de cultura- de la fascinación medieval por lo mágico (1999: 297). Para él: "Tampoco es seguro que la tendencia abstracta sea cosa preferentemente de la capa erudita, intelectual de los clérigos, mientras que la tendencia concreta se hallaría preferentemente en los medios incultos, para caracterizar de este modo el sentido de lo abstracto y el de lo concreto a los *litterati* por una parte y a los *illitterati* por otra" (301-302).

Y así, sin más, hasta llegar al siguiente juicio, por lo demás bastante bien fundado, de Leonardo Funes:

> Cuando leemos y relacionamos un poema épico con un poema de clerecía, una colección de relatos ejemplares con una crónica, una antología de poemas marianos con un tratado sobre el dogma de la Asunción, cumpliendo una práctica habitual en el hispanomedievalismo, estamos recortando un objeto en el que conviven obras derivadas del canon literario y productos de la cultura popular, un objeto en el que carece de pertinencia la distinción entre cultura elevada y cultura popular. Por cierto que no es fácil mantenerse conscientes de estas condiciones de nuestro campo de estudio, pues una de las primeras operaciones de la historia literaria decimonónica fue colocar los monumentos de la textualidad medieval en el panteón de los orígenes de la alta literatura. De modo que si hoy el *Poema de mio Cid*, el *Libro de buen amor* o *Celestina* son parte del canon de la alta literatura, esto se debe a una operación institucional cumplida en el siglo XIX y conservada como tradición en el siglo XX. Pero no fueron las cosas así en la Edad Media (2003: 23-24).

Funes no hace sino subrayar que la institución "literatura", surgida bastantes siglos después de la Edad Media, es la que ha conformado un canon en el que la cultura *popular* es confrontada con la *culta*, dando paso a una gradación entre la *alta* literatura y la literatura *menor*, obviando que algunas de las obras que hoy consideramos *altas* no

gozaban de la misma estima en su momento. Sagazmente pone el acento en lo anacrónico de las jerarquías textuales cuando se proyectan hacia el pasado.

Una segunda plasmación de la dicotomía culto / popular la hemos denominado social-cultural. Y a este respecto merece la pena, enlazando con lo dicho por Leonardo Funes, citar otro extenso párrafo de César Domínguez:

> La espacialidad de la literatura medieval ha determinado las diversas constricciones a las que ha sido sometida por parte de los estudios literarios, entre las que no son menores su institución en fase infantil de la expresión del genio nacional, según los planteamientos de la historiografía de herencia romántica (en la que tanto las naciones-Estado como las naciones sin Estado han aplicado y aplican restrospectivamente fragmentaciones geopolíticas como literatura medieval española, catalana, francesa, inglesa, etc.), o su concepción homogeneizadora por parte de la Romanística en cuanto período del, en expresión de Sinopoli, *mito della letteratura europea*. Cada una de estas perspectivas ha instaurado, a su vez, diversas limitaciones. Así, por ejemplo, el modelo nacional de la Historia literaria ha reducido la literatura medieval a un repertorio cerrado de obras, una literatura medieval *estándard* a semejanza de las operaciones que lograron la conversión de una variante lingüística en lengua nacional. A este respecto, obsérvese que la literatura medieval se ha configurado en uno de los ámbitos privilegiados para la construcción de un canon que se sustrae de la concepción de la literatura como fenómeno comunicativo. No en vano muchas de las obras estudiadas -en tanto que portavoces del espíritu nacional- por parte de los críticos fueron objeto de una difusión mínima en la Edad Media, al tiempo que algunas de las que gozaron de mayor aceptación no forman parte del canon. De esta manera, la lectura de la literatura medieval se ha convertido o bien en una actividad talmúdica, una infatigable exégesis textual de obras canónicas reservada a los eruditos, o bien en una visita al panteón de los ancestros (2001: 22-23).

No es ninguna tontería lo que en estas palabras apunta –pensamos que con razón- César Domínguez. Son muchos los factores que confluyen en su juicio y hacia los que apunta con precisión de francotirador. La misma distinción entre *mester de juglaría* y *mester de clerecía* que estamos analizando aquí pervive en los manuales de literatura española empleados en la Enseñanza Secundaria. Debemos insistir una vez más en que tal hecho no carece de importancia: si bien la crítica erudita hace mucho que se preocupa por la "demolición" de tal dicotomía, lo cierto es que en la práctica cotidiana no puede estar más institucionalizada. Y esa misma distinción, como es obvio, sólo es posible desde

esos postulados de *herencia romántica* que señala César Domínguez. Su presencia puede reconocerse en el siguiente razonamiento: si la literatura medieval es la expresión de ese *genio nacional*, y éste está, ya desde el principio compartimentado en nacionalidades con sus caracteres específicos (de ahí la idea pidaliana de trazar unos *caracteres inmutables*), una corriente, conceptuada por la crítica desde el XIX como *mester de clerecía*, habría representado la expresión más legítima de ese *genio*; a su vez, ese mito de la Romanística que también señala Domínguez, y que construye el *mito de la literatura europea*, habría encontrado igualmente su expresión más genuina en la presencia de un *mester de clerecía*, dotando de una supuesta coherencia estructural a la conceptualización de la poesía castellana del siglo XIII. Luego vendría el acto de rizar el rizo: el *mester de clerecía*, emparentado con la literatura europea, no habría podido (ni querido tal vez) sustraerse de la acción omnipotente de ese *genio nacional*, constituyéndose conscientemente a sí mismo como *primera escuela de poesía erudita en el arte castellano*.

La distorsión del panorama es total. Frente a la alta estima medieval por las obras en latín, la Historia de la literatura habría forjado la idea de que otro tipo de *alta literatura*, en vulgar, habría ocupado un puesto primordial en la secuencia de la historia de la literatura nacional, tomando conciencia de su importancia a través de su auto-constitución como *origen* de tal historia. Pensemos, por ejemplo, en la fórmula –auténtico lugar común por derecho de antigüedad y persistencia- que no pocas veces encontramos en los manuales y que pasa por definir a Berceo como "primer poeta castellano de nombre conocido". Dicho así, la obra del benedictino adquiere un rango (un aura, de hecho) casi mítico. A través de dicha definición a Berceo se le atribuye patente de paternidad: desde su terruño de San Millán de la Cogolla el clérigo habría emprendido la nada desdeñable labor de "inscribirse" en el grupo de padres fundadores de la llamada muy posteriormente a él *literatura española*, concediéndonos además una primera noción de autoría a través del desvelamiento del propio nombre. Pero lo cierto es que este camino que se traza desde la "paternidad" de Berceo hasta su inscripción en los orígenes de la *literatura española* no deja de ser un procedimiento distorsionador: entre el registro del nombre del poeta y el registro del nombre de la institución a la que con la mayor de las naturalidades lo adscribimos median, no obstante, siglos. Y lo cierto es que en el momento en el que Gonzálo de Berceo escribía en su "román paladino" no existía una idea de la *literatura española*; es más, no existía una definición en lengua

vulgar de la palabra *literatura*. Así, el rango de "paternidad" otorgado a Berceo contrasta fuertemente con la apreciación real que pudo tener su obra en el momento histórico concreto en que fuese producida, pues nada hace pensar que sus poemas fueran conocidos más allá de un pequeño ámbito geográfico de la Rioja Alta.

No obstante, y puesto que el *mester de clerecía* ha quedado restringido a su consideración como variante *culta* de las primitivas letras castellanas, no sorprende que esa sustracción que el canon en torno a la literatura medieval hace de ella como fenómeno comunicativo, que también señala Domínguez, haya cristalizado como casi en ninguna otra parte de nuestras letras medievales en la consideración del *mester de clerecía*.[103] Sin embargo, llegados al caso del *Libro de Alexandre*, no otra cosa encontraremos que un aluvión bibliográfico, una serie de sesudas exégesis que nunca saldrán del ámbito académico, y dentro del ámbito académico, de sus sectores más eruditos. Es obvio que el llamado *mester de clerecía* ha sido despojado –como muy bien señalaba Domínguez- de toda posibilidad comunicativa con el lector actual, y debidamente confinado al terreno de la erudición y el análsis textual más pretendidamente *filológico*. Es el tesoro de unos pocos; y es el método de los elegidos.

[103] A pesar de que la anécdota es un caso muy concreto, no creo que se trate de un mecanismo en absoluto infrecuente. Suelo pensar en un caso paradigmático: millones de personas en España jamás han leído ni leerán *El Quijote*; sin embargo, uno puede preguntarle a cualquiera que le describa una imagen, meramente física, del hidalgo castellano inventado por Cervantes: casi invariablemente se impondrá la de un anciano de delgadez extrema, de cejas marcadas por la locura y aspecto espigado. Suelo decir que no es *El Quijote* de Cervantes el que ha triunfado en el imaginario colectivo, sino *El Quijote* de Gustave Doré. En otras palabras, y significativamente, la imagen romántica de Don Quijote (precisamente la romántica) hace mucho que ha triunfado sobre la cervantina. Todavía para una generación como la mía este romanticismo puede que sea un punto de no retorno. Permítasenos una anécdota: en algún examen de los muchos que he tenido que corregir en mi etapa de enseñanza universitaria de estos años, recuerdo un caso en el que, en un comentario acerca del *Cantar de Mio Cid* por parte de una alumna que no se había leído la obra, me describía con todo lujo de detalles la imagen de un Rodrígo Díaz de Bivar atemorizando a los moros en su cabalgata, ya muerto sobre su caballo, por las playas de Valencia. Tal escena, por supuesto, no figura en el *Cantar de Mio Cid*, pero la imaginería en torno a un personaje que se ha impuesto desde el sistema educativo en la conciencia colectiva como *héroe nacional*, estaba asentada en la mente de mi alumna (supongo que en la mente de tantas otras personas) con mucha anterioridad a la propia lectura del poema. Es posible que estuviera recordando la imagen mítica que en el cine sintetizó la película de Anthony Mann, pero en ningún caso el texto. He conocido también personas casi analfabetas de cierta edad que eran capaces de recitar de memoria buena parte del romancero. Una de ellas me dijo en una ocasión que lo sabía porque era –literalmente- *lo más nuestro, las cosas del pueblo*.

Pero pensamos –sin ninguna pretensión de demagogia- que tal consideración sólo es posible toda vez que la separación de la literatura española en un grupo *culto* y otro *popular* ha sido vigorosamente instaurada. Una vez la operación es aplicada a los textos, las instituciones que genera la, a su vez también institución, *literatura* (el sistema educativo en el centro de todas ellas) extiende la división a los propios lectores.

En un trabajo ya clásico publicado por primera vez en 1978, Peter Burke se proponía afrontar lo que el llamaba el "descubrimiento" del "pueblo" por parte de los estudiosos de la cultura *popular*. Ya desde el principio muestra sus recelos, pues el propio Burke no descarta la posibilidad de que el *pueblo* no fuese en realidad "descubierto", sino más bien "inventado" por un grupo de intelectuales del siglo XVIII (Herder, luego los hermanos Grimm). Burke se hace la pregunta de por qué surgió el interés por la llamada *cultura popular* precisamente entonces y de qué significaba el *pueblo* para estos intelectuales. Su respuesta, como él mismo indica, no es sencilla. Tampoco especialmente diplomática toda vez que parece optar por una explicación de clase:

> Por qué la cultura popular se descubrió entonces? ¿Qué significaba exactamente el pueblo para los intelectuales? Naturalmente, no hay una respuesta sencilla a tal interrogante. (...) La mayoría de ellos, sin embargo, pertenecían a las clases dirigentes para quienes el pueblo era un misterio. Algo que describían en términos de todo aquello que sus descubridores no eran (o pensaban ellos que no eran): el pueblo era natural, sencillo, iletrado, instintivo, irracional, anclado en la tradición y en la propia tierra, y carente de cualquier sentido de individualidad (lo individual se había perdido en lo colectivo). Para algunos intelectuales, especialmente a finales del siglo XVIII, el pueblo era interesante desde el punto de vista de lo exótico. En contraste con esto, a comienzos del siglo XIX existió un culto al pueblo con el que se identificaron los intelectuales y al que trataron de imitar (1991: 43).

Las preguntas que se hace Burke son pertinaces, y las respuestas perspicaces. Pero con todo pensamos que, sin ir en absoluto desencaminadas, requieren de la consideración de fenómenos más concretos. Nos resulta inevitable, leyendo el párrafo transcrito arriba, pensar para el caso de España en los retratos que Goya llevó a cabo con maestría, y en los que se muestra a la aristocracia de finales del siglo XVIII vestida a la manera del *majo*. Tal fenómeno es denominado habitualmente como *moda*. Peter Burke va más allá y es muy probable que esté en lo cierto: el conservadurismo siempre ha forjado una

imagen del *pueblo* dotándolo, precisamente, de las características que menciona Burke: naturalidad, sencillez, sabiduría espontánea (en realidad iletrada), instintividad, cierto punto de irracionalidad, apego a la tierra y a las tradiciones, así como a la ley del grupo.[104] No otra cosa que una derivación última de este exotismo del que habla Burke serían los ya citados *caracteres perdurables* de Menéndez Pidal.

Y es también precisamente en eso, en la consideración del exotismo, donde la explicación de Burke se queda a la espera de ser completada. Para él hay dos razones que sirven para explicar el surgimiento del interés por la *cultura popular* en una serie de intelectuales que irrumpen entre finales del siglo XVIII y comienzos del XIX: una de ellas es estética, y estaría representada en la revuelta contra el "arte" que desembocaría en un movimiento de primitivismo cultural; la otra sería político-cultural, y se explicaría por la oposición a Francia y a la Ilustración por parte de un movimiento neo-romántico de sesgo claramente tradicionalista (de ahí el estudio del folklore por parte de los hermanos Grimm en Alemania, e incluso el costumbrismo de Mesonero Romanos en España) que desembocaría en la reivindicación de la cultura *popular*. El problema, a nuestro entender, es que Burke muestra un ojo finísimo para explicar los efectos, pero no las causas, e ignora la impronta que el proceso de constitución como clase dominante de la burguesía europea imprime a este proceso.

El problema quizá convenga que hagamos un desplazamiento desde la definición de *lo popular* a la idea misma de *pueblo*.[105] Nuestro autor se percata del problema

[104] No hemos de quedarnos con las ganas de mencionar el magistral retrato que hiciera Antonio Machado de Don Guido. Aquel señorito andaluz "de mozo muy jaranero, / muy galán, y algo torero; / de viejo gran rezador". El mismo que: "Cuando mermó su riqueza, / era su monomanía / pensar que pensar tenía / en asentar la cabeza", y así "repintar sus blasones, / hablar de las tradiciones / de su casa. / A escándalos y amoríos / poner tasa, / sordina a sus desvaríos" (1996: 229).

[105] Tampoco esto es ignorado por Burke, desde luego, quien pone el acento sobre la indefinición a la que a veces lleva el tratar de delimitar lo que es el *pueblo*: "Para los descubridores de la cultura popular el pueblo *par excellence* eran los campesinos. Estos vivían inmersos en la naturaleza, estaban menos influidos por modos extranjeros y habían conservado -durante más tiempo que nadie- las costumbres primitivas. Esto supone, sin embargo, ignorar importantes cambios sociales y culturales y, por tanto, desestimar la interacción sufrida entre la ciudad y el campo, entre lo educado y lo popular. No hay en la Europa moderna ninguna tradición popular pura o inmutable, y quizá nunca la haya habido. No existe pues ninguna razón para excluir de los estudios sobre la cultura popular a los habitantes de las ciudades, tanto sin son respetables artesanos o parte de la «turba» de Herder" (Burke 1991: 60).

cuando escribe que: “La dificultad para definir «pueblo» nos sugiere que la cultura popular no era ni monolítica ni homogénea” (60). Lo cierto es que en el caso que nos ocupa nunca ha habido un cuestionamiento serio de la idea de *pueblo*, de manera que durante décadas se daba por hecho, no sólo la existencia objetiva de éste en la Edad Media española, sino su carácter motor, hiperactivo en la formación de la futura nacionalidad, ya en funcionamiento pleno durante el mismo periodo. Una de tantas pruebas, causa y efecto al mismo tiempo, de este modo de proceder algo esquemático aunque funcional durante mucho tiempo era, claro está, la propia escisión en la poesía castellana entre los dos *mesteres*. Uno destinado a ser el representante del germen del *genio nacional*, como decía César Domínguez, y el otro a mirar hacia Europa y la Panrromania, pero que padecería la fuerza del primero y en ocasiones se dejaría contagiar. Uno, el *de clerecía*, patrimonio de *lo culto*, y otro, el *de juglaría*, máximo representate de *lo popular*. Uno destinado a la difusión entre unos pocos las más de las veces, el otro *muy querido por el pueblo*.

No hace mucho aún que Carlos Alvar ha advertido de que: “Tras la aparente coherencia de la literatura «española» medieval resultante de la historiografía literaria heredera del pensamiento del siglo XVIII, se descubren aspectos que hacen pensar en un paisaje mucho más rico y variado” (Alvar 2007: 26), lo que ha llevado a concluir que: “En todo caso, creo que no se puede hablar de carácter unitario, y que posiblemente un estudio detallado, atento y minucioso de cada uno de nuestros textos, revelará una riqueza de matices que hasta ahora se nos ha escapado. O quizás persigamos un fantasma imposible de sujetar” (2007: 26). O incluso, añadamos nosotros con la mayor de las humildades, ambas cosas. Por una parte es cierto que, de raíz, y aunque siga resultando funcional para no perdernos dentro del galimatías geográfico-cultural que hemos construido durante siglos, resulta obvio que aplicar el concepto de *literatura nacional* al estudio de la Edad Media ha sido tan recurrente que ya sólo parece posible aceptar la idea pasando por alto el anacronismo tan patente que supone. Por otra parte, la bella expresión de Alvar que nos remite a *un fantasma imposible de sujetar* no deja de estar en lo cierto. Quizás son varios los fantasmas que perseguimos. Uno de ellos, desde luego, tiene la misma cualidad fantasmagórica, a veces invisible pero siempre presente y activo, en nuestra manera de conceptualizar la “literatura” del Medioevo, especialmente en nuestra manera de forjar una imagen unitaria dentro de la gran

institución “literatura”. Tal es la manera mediante la que la noción de *pueblo* se encarga de cambiar las cosas de sitio.

Y eso a pesar de que el propio Ramón Menéndez Pidal había visto la brecha abierta en la por la tradición de la que él se consideraba heredero: “Es verdad que el romanticismo, porque su concepto de la poesía *popular* anónima, poesía de todo un pueblo, fue confuso y nebuloso, provocó la reacción individualista” (1957: VII). Y de ahí que abogase por “rehuir ese término *popular*, porque es tan ambiguo y despectivo, y porque es tan inoportuno que en él sobrevive hoy tenazmente un romanticismo larvado” (*Ibd.*), añadiendo: “como si lo *popular* fuese poesía de la naturaleza sin arte, extraña a la espiritualidad del individuo. Es necesario desterrar el adjetivo *popular* y sustituirlo por el más exacto, *poesía tradicional*” (*Ibid.*). Eso sí, en su concepto de tradicionalismo no excluiría una crítica verdaderamente profunda de la noción de *pueblo*, sino que más bien lo definiría como “una especie de neorromanticismo, que nos lleve a penetrar la esencia y la vida de esa poesía popular-tradicional” (VIII). La diferencia, por tanto, no estriba sino en la ilusión de que la tesis tradicionalista (basada en el *estado latente* de las obras literarias) constituía una noción menos difusa, más concreta, de una noción, la de lo *popular*, cuya nebulosa de fondo seguía sin definirse.

Con la cautela que impone una intrusión en un espacio ajeno y que nace del recelo a que no sea bien recibido, advertimos de que nos vamos a apropiar una tesis que hemos encontrado en un campo totalmente distinto del medievalismo, pero que sin embargo arroja bastante luz sobre el tema que venimos tratando. Decimos que es ajena porque la encontramos en un capítulo dedicado al estudio de la estructura melodramática en la *María* de Jorge Isaacs que encontramos en la *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana*, obra conjunta de los profesores Juan Carlos Rodríguez y Álvaro Salvador. Hablan estos de una “visión unitaria y deformadora de la realidad social que se esconde bajo el término *pueblo*” (1994: 138). El por qué es *unitaria* y *deformadora* a un tiempo la *visión* que se oculta tras el término *pueblo* es algo muy complejo, en su opinión, aunque en cierta manera a nosotros nos sirve para exponer los argumentos materiales que no nos proporcionaba la, por otra parte, inteligente tesis de Peter Burke:

> Porque hablar de “pueblo” supone creer, o intentar hacer creer, en la existencia de un *todo social*, una amalgama social, una unidad social que en realidad no existe. A las

> clases dominantes les interesa hablar de "pueblo" porque este término arroja sobre ellas una cortina de igualdad, pero lo hacen indirectamente para hacer más verosímil la cortina, lo hacen a través de estos ideólogos pequeño-burgueses que sí creen sinceramente en la existencia del "pueblo", precisamente por eso, por estar a caballo entre una clase y otra, por no identificarse plenamente con ninguna de las dos, pero a la vez con las dos simultáneamente. El término pueblo arroja sobre ellos una cortina de identificación con ambas clases. De cualquier manera el término pueblo, como tantos otros, sí tuvo un sentido real, material, en un momento histórico determinado. En aquel momento histórico que va del siglo XVII a la primera mitad del XIX en que estas capas artesanales y comerciantes utilizaron el término para definirse en su lucha contra el peligro de extinción para ellas que suponía el avance de la sociedad industrial (137-138).

No son pocas las conclusiones que de estas palabras, surgidas de la aplicación a un objeto de estudio muy diferente al nuestro, podemos extraer para nuestro tema. Ellos no hablan de España, pero esa visión "deformadora", forjadora de una realidad a la vez "unitaria" e imposible, tuvo una relevancia capital en el desarrollo de la crítica española. Ya desde el siglo XIX la noción se forjó, digamos un tanto extravagantemente, "a la carta" por cada bando en las interminables disputas entre liberales y conservadores. Más tarde, con la pérdida de las colonias y la construcción, no menos ideológica que militar, del "desastre" de España, pudo constituir un elemento de reafirmación de la identidad española, asociada luego con el objeto al que supuestamente se dirigían las bondades, igualmente supuestas, de la República, y que no dejó de tener plasmaciones literarias (recordemos por ejemplo el reformismo educador del machadiano Juan de Mairena); y finalmente, con la instauración de la dictadura, cobra nueva fuerza al amparo del argumento de los sublevados, que no es el de replegarse defensivamente ante el avance de la sociedad industrial, tal como se señala arriba (o no sólo eso), sino el de reconstruir la *identidad nacional* supuestamente perdida. Identidad, claro está, que pronto se vería encarnada en los valores *populares* ancestrales. La noción ya ocupaba un lugar fundamental en la Escuela de Filología Española de Menéndez Pidal, como hemos visto, de manera que estando ya trazado cobraría nueva relevancia durante el

franquismo. Se trataba de "volver" a los *orígenes*, a la *unidad perdida* durante la *fractura*.[106]

Desde la Revolución Francesa al menos sabemos que la burguesía siempre ha utilizado la idea de *pueblo* para generar una imagen social homogénea. En el día a día dicha noción sigue ofreciéndonos (y es innegable que su vitalidad y su capacidad de supervivencia a lo largo de los siglos resultan asombrosas) la tentación de sucumbir ante la imagen deformante de su espejo.[107] Ciñéndonos estrictamente al estudio de la

[106] Los términos que van en cursiva es obvio que forman parte de un discurso recurrente en la historiografía literaria española. También en el Hispanomedievalismo. El I Congreso Internacional de la SEMYR celebrado durante el mes de diciembre de 2006 en Salamanca eligió por título "La fractura historiográfica. Los estudios de Edad Media y Renacimiento desde el Tercer Milenio". En mi intervención no pude dejar de señalar la ambigüedad del término "fractura" adoptado en el lema del Congreso. A mi juicio, tal término da lugar a una sospecha razonable: si algo ha sido "fracturado", ¿debemos suponer que alguna vez fue "unitario"? Todavía hoy me pregunto acerca de los objetivos de aquel congreso: ¿se trataba de un intento de restauración de la "unidad" perdida? ¿era una fractura de la "historia" literaria, o una fractura producida por la historiografía en un momento en el que desde algunos sectores no parece existir más legitimidad para el estudio de la literatura medieval que la de la ecdótica y la preponderancia del texto frente al discurso? Esta tesis, ya se habrá advertido, no es precisamente anti-histótrica, y pretende no sustentarse sobre la creencia dogmática en ningún paradigma concreto. Para algunos esto puede significar falta de "unidad", fractura, ausencia de rumbo... para nosotros significa complejidad, sugerencia, la primacía del placer del pensamiento. Incluso si sabemos que la literatura ya no cambiará el mundo, no por ello vamos a renunciar a la larga serie de cuestionamientos apasionantes ante los que nos sitúa.

[107] Se nos podría replicar con sesudos cuestionamientos críticos, y con razón, que la noción de *pueblo* ha sido puesta en jaque muchas veces. En la práctica social diaria, sin embargo, nos parece incuestionable que su hegemonía es absoluta. En España, el principal partido conservador cambió –y pese a sonar a mera curiosidad no es ninguna tontería- el término *Alianza* por el de *Partido*, pero el adjetivo se mantiene, y no es otro que *Popular*. Significativamente, en el primer caso la corrección política (que siempre desemboca en indefinición léxica) se ha impuesto, mientras que en el caso del adjetivo que se ha mantenido idéntico sigue funcionando la ficción de la imagen supuestamente *igualitaria* de manera asombrosa. Los ejemplos se multiplicarían. Uno, entre miles, me viene a la cabeza ahora. En su última intentona de hacerse con la Presidencia de la República Argentina, Carlos Menem sufrió un varapalo en la primera vuelta electoral que le dejó prácticamente sin posibilidades para la segunda. Habiéndose retirado con toda la intención del mundo de evitar el ridículo, la explicación que dio en realidad fue "ejemplar" para ilustrar lo que venimos diciendo aquí: "Prefiero volverme con el *pueblo*". Una explicación deformante que se vale de un concepto deformante, sin lugar a dudas. Quizá podamos decir, sobre el *pueblo*, lo mismo que escribía Borges acerca de la *patria*: "una excusa del pillaje y la pereza".

"literatura" medieval, pensamos que sería un error suponerlo ajeno a los "manchados" discursos sociales que nos configuran. El hecho de que tal estudio haya sido tradicionalmente considerado como una suerte de territorio abstracto, distanciado de los intereses reales del mundo, ya es signo de que se construye a sí mismo (no de manera consciente, desde luego) como construcción ideológica. De ahí que la distinción entre una literatura medieval *culta* y otra *popular* se sostenga no poco sobre una dicotomía que de raíz nace –y así hemos pretendido mostrarlo- sobre una serie de supuestos que desvirtuan y deforman los textos, que los desgajan de su propia historia y los asimilan a través de las categorías mediante las cuales nosotros mismos nos definimos como seres históricos.

Hasta qué punto tal dicotomía puede ser deformadora de la historicidad radical de los textos es algo que podemos ejemplificar volviendo a los dos poemas ya citados al comienzo de este subapartado. Ya vimos cómo el clérigo que sabe "mucho de trobar, de leer y de cantar" de la *Razón de amor* y la "juglaresa" en la que se acaba convirtiendo Tarsiana en el *Libro de Apolonio* pueden, según los postulados del tradicionalismo, interpretarse como una prueba de la "contaminación" entre los dos supuestos *mesteres*. Pero es, en nuestra opinión, la dicotomía culto / popular desde la que se forjan más que la naturaleza de uno u otro *mester*, lo que convenía someter a juicio. El hecho evidente de que ambos estén escritos en romance, y no en latín, para empezar, ya es un primer rasgo que no conviene pasar por alto. ¿Significa eso que uno es *popular* y el otro *culto*? ¿en qué parámetros se apoya esa conclusión? En muchos sentidos ambos textos no están muy alejados en la jerarquía textual medieval, pues ambos pertenecen al conjunto (menor, desde luego) de la letra escrita en lengua vulgar frente al latín.

Por otra parte, si hay una jerarquía de orden interno que diferencia ambos textos pensamos que esta responde a razones materiales muy concretas, más que a su inscripción dentro del terreno de lo *popular* o al de lo *culto* (en realidad sólo fueron inscritas mucho más tarde en uno de los dos polos). La primera diferencia de orden interna que destacaríamos es de tipo formal, pero de un alcance amplísimo. Los versos de la *Razón de amor* se basan en la rima asonante, y su cómputo no es tan exacto como los del *Libro de Apolonio* con su rigurosa estructura "a sílabas contadas" en *cuaderna vía*. La tentación primera es, insistimos, explicar que tal cosa se produce porque uno es *popular* y el otro *culto*, dando por hecho que la asonancia –¿realmente hay algún motivo

sólido para pensar eso?- responde al carácter instintivo, espontáneo, no tan elaborado, del gusto *popular*, mientras que la monotonía rítmica de la *cuaderna vía* sería justificable sólo por la propensión hacia el correcto aprecio que mostrarían los oídos *cultos*. Pero sin embargo pensamos que es posible dar una explicación distinta, en la que los términos *popular* y *culto* ni siquiera tengan por qué ser mencionados. La métrica de la *Razón de amor* bien pudo responder a su facilidad para la recitación oral, a una epistemología de lo oral, mientras que la principal diferencia rítmica con la cuaderna del *Libro de Apolonio* quizá resida en la complejidad de las resonancias epistemológicas ante las cuales dicha estrofa nos sitúa este texto como *escritura*: la *cuaderna vía*, a través de sus hemistiquios de siete versos escindidos por una pausa se basa en la continua reduplicación del siete, número alegórico para la mentalidad medieval, entre otros motivos, por ser la suma del cuatro y del tres. El cuatro representa los cuatro puntos cardinales, los cuatro elementos, lo terrenal, mientras que el tres pasa por lo espiritual al ser el número de personas de la Trinidad (Pérez Rioja 2000: 386-387). La suma de ambos cifra la dualidad del mundo medieval cristiano. Así, al tratarse de una escritura en la que lo primordial es la glosa de la Escritura divina, la *cuaderna vía* pasa a ser el reverso material, mundano (elevado en la medida en que, como el Libro de la Naturaleza escrito por Dios, tiene ritmo, e imperfecto en la medida en que es su reverso humano, terrenal) del Libro escrito por la mano de Dios. Es decir, que el ritmo de la *cuaderna vía* lleva inscrito, en su propia disposición, la voluntad de ser la glosa del ritmo de la Creación (llevada a cabo por Dios, meticulosamente, en siete días). Asimismo, el carácter terreno de tal escritura queda subrayado por el empleo de una estrofa de cuatro versos. Si el conocimiento de uno u otro procedimiento se explica por ser parte de un autor de intención *popular* uno, y *culto* otro, es una imposición que en ningún momento se "lee" ni en la forma ni en el contenido de ninguno de los dos textos, y que sin embargo ha venido después. Sin negar que tal anacronismo tenga algo de utilidad, conviene ser conscientes de que tal dinámica nos situaría en un nuevo problema: el primer texto demostraría el gusto castellano por la sencillez de las formas populares, el segundo una vertiene mucho más elitista que, no obstante, no podría sustraerse, en función de la fuerza que le mostrará, de la simpatía por la corriente *popular*. La "literatura" castellana (luego española), ya se estaría definiendo en esos términos porque la nación española había puesto ya en marcha sus procesos identitarios. Pero, ¿es ese el problema al que se enfrentan los textos o es más bien el problema

político concreto al que se enfrentaba la crítica tradicionalista cuando los leía? Indiscutiblemente, en nuestra opinión, se trata del segundo caso.

En cuanto a la temática, ninguno de los textos, en realidad, produce la distinción *clerecía (culto) / juglaría (popular)*, si acaso son ellos mismos una producción llevada a cabo desde la dialéctica –cuyas resonancias vamos a considerar siempre epistemológicas más que "literarias"- entre la función social de los clérigos y los juglares, sin lugar a dudas mucho más concreta. Que el clérigo de la *Razón de amor* sepa "mucho de trobar, de leer, e de cantar" nos dice que se presenta la figura de un hombre "letrado", algo fundamental, pues sabe leer. La *Primera Partida*, Título VI, Ley XXI, nos dice lo siguiente:

> Essleer non deuen para obispo ni para otro perlado de los mayores, homme que no sea letrado. Por esto, mesuradamente, ca por non auer en sí tan grand clerizía, nol pueden desechar, solamente que sepa fablar latin e entienda lo que leyere porque pueda preigar al pueblo e darles consejo de sus almas o yudgar los pleytos de Sancta Eglesia según manda el derecho (Alfonso X 1984: 125).

De manera que saber "leer" ya es un primer síntoma que nos sugiere que perfectamente este clérigo, algo igualmente reforzado por su condición de tal, pudo tener en sí "grand clerizía" (es decir, ser diestro en el dominio de los saberes).

Por su parte, de Tarsiana se nos dice que es *juglaresa*. Hace ya mucho que se viene insistiendo en que los *juglares* no eran del todo mal vistos por el poder regio. Si acaso, hay toda una regulación que integra a éstos en la pirámide del mismo. Se pueden aducir no pocos ejemplos en la "literatura" medieval castellana del siglo XIII, pero entre ellos quizá sea especialmente apropiado el Capítulo XIII del *Libro de los doze sabios*, cuyo significativo título, "Quel rey o prínçipe debe ser escaso en aquellas personas e logares de que se non espera alguna virtud", es explicado de la siguiente manera:

> Escaso deve ser el rey o prínçipe en aquellas personas e logares de que non se espera alguna virtud nin bien, e a los malos que obran mal, e a los que non preçian, e le buscan daño e deshonra, e a los lisonjeros que a la verdad niegan sus derechos; e a los truhanes e juglares e alvardanes en sus tienpos e logares convenientes fazer alguna graçia e merced, porque devido es al prínçipe de entremeter a sus cordiales pensamientos algund entremetimiento de plazer (*Libro de los doce sabios* 1975: 88-89).

La relación es de una extrema ambigüedad, ya que por una parte aparecen precisamente en el capítulo de aquellos de quienes no se espera "ninguna virtud", pero *en sus tiempos y lugares convenientes* llegan, gracias a una prudencial distancia, a ser merecedores de alguna gracia real, ya que al rey también le conviene algún *entremetimiento de placer* en su tarea.

En la Ley XXI del Título V de la *Partida Segunda* ("De que alegrias deve el Rey usar a las vegadas para tomar conorte en los pesares"), que el rey necesita de distracciones, queda perfectamente patente:

> Alegrias y a otras syn las que deximos en las leyes ante desta, que fueron falladas para tomar omne conorte en los cuydados e en los pesares quando los oviesen: e estas son oyr cantares e sones de estrumentos, jugar axedrezes o tablas, o otros juegos semejantes destos eso mesmo dezimos de las estorias e de los rromanças, e de los otros libros que fablan de aquellas cosas de que los omnes reciben alegria e plazer. E maguer que cada una destas fuese fallada para bien, con todo eso non deve omne dellos usar sinon en el tiempo que conviene, de manera que aya ende pro e non danno. E mas conviene esto a los Reyes que a los otros omnes; ca ellos deven fazer sus cosas muy mas ordenada miente e con rrazon: e sobre esto dixo Salamon, que tienpos señalados son sobre toda cosa que convienen a aquella e non a otra, asy commo cantar a las bodas e llantear a los duelos; ca los cantares non fueron fechos sinon por alegria, de manera que reçiban dellos plazer, e pierdan los cuydados: onde qui usase dellos ademas, sacarie el alegria de su lugar, e tomarla ye en manera de locura: eso mismo dezimos de los sones e de los estrumentos. Mas de los otros juegos que desuso mostramos non deven ellos usar sinon para perder cuidados e rreçibir dellos alegria, e non por cobdiçia de ganar por ellos, ca la ganançia que ende viene non puede ser grande nin muy provechosa. E qui de otra guysa usase dellos, rreçibrie ende grandes pesares en lugar de plazeres, e tornarse ye commo en manera de tartuferia, que es cosa de que viene muchos dannos e muchos males, e pesa mucho a Dios e a los omnes, porque es contra toda bondat. E por ende el Rey que non sopiese destas cosas bien usar, segunt desuso deximos, syn el pecado e la malestançia quel ende vernie, seguir le ye aun dello otro grant danno que enbileçerie su fecho, dexando las cosas mayores por las viles (Alfonso X 1991: 70-71).

Ley ésta que muy bien puede complementarse con la del Título XXI, Ley XX ("Commo ante los cavalleros deven leer los grandes fechos de armas quando comieren"), de esta *Primera Partida*:

> Apuestamente tovieron por bien los antiguos que feziesen los cavalleros estas cosas que dichas avemos en la ley ante desta: e por ende ordenaron que asy commo en tienpo de guerra aprendiesen fecho darmas por vista e por prueva, que otrosy en tiempo de paz lo apresiesen por oyda e por entendimiento: e por eso acostumbraban los cavalleros quando comien que les leyesen las estorias de los grandes fechos de armas que los otros fezieran, e los sesos e los esfuerzos que ovieron para saber vençer e acabar lo que querien. E ally donde non avien tales escripturas fazienselo retraer los cavalleros buenos e ançianos que se en ello açertavan: e syn todo esto aun fazien mas que los juglares que non dixiesen antellos otros cantares synon de gesta, o que fablasen de decho darmas. Eso mesmo fazien que quando non podien dormir, cada uno en su posada se fazie leer e rretraer estas cosas sobredichas: e esto era porque oyendolas les cresçían los coraçones, e esforçavanse faziendo bien e queriendo llegar a lo que los otros fezieran o pasara por ellos (Alfonso X 1991: 188-189).

De manera que, por una parte, los momentos de solaz y alegría del rey quedan perfectamente estipulados, no sin restricciones, y regulados dentro del tiempo en el que conviene, pues locura sería sacar la alegría *de su lugar, e tomarla ye en manera de locura*. Desde esta posición, ya no para el rey sino para el caballero, la figura del juglar no es sólo asumible, sino también necesaria, siempre y cuando no exceda unos límites debidamente marcados. Así, también en el segundo texto, los juglares parecen encontrar acomodo dentro de la actividad militar del caballero, siempre y cuando, *non dixiesen antellos otros cantares synon de gesta*. En esta ambigüedad, ya que por una parte representan el peligro de rebajar al descuido a través del ocio a quienes se les supone destinados a los más graves quehaceres y por otra distraen al rey del peso excesivo de sus cuidados y avivan la memoria de las gestas ante el caballero, un lugar parece existir para los juglares.

No es de extrañar, por tanto, que al rey Apolonio se le encomienden las habilidades de Tarsiana como *juglaresa* precisamente en un momento en el que la pesadumbre hace mella en él. Por lo demás, puesto que Tarsiana es de origen real, no puede mosrarse como una más en el grupo de los juglares. A la edad simbólica de doce años es descrita –tal y como se nos describe en la cuaderna 352- de la siguiente manera:

> Quando a xii años fue la duenya venida,
> sabìa todas las artes, era maestra complida;
> de beldat conpanyera non auyé conoscida,
> auyé de buenas manyas toda Tarso vencida. (*Libro de Apolonio* 1999: 192-193).

Descripción que se complementa con las elocuentes palabras que ella misma dirige al rey Apolonio cuando se produce el encuentro:

> Por mi solaz non tengas que eres aontado
> sy bien me conocieses, tenerte yes por pagado,
> qua non só juglaresa de las de buen mercado,
> nin lo é por natura, mas fágolo sin grado. (*Libro de Apolonio* 1999: 235-236).

En la cuaderna 352 que hemos transcrito al principio, Tarsiana se nos muestra como *maestra complida*, a la que acompaña la *beldad*. Puesto que, aunque alejada del hogar materno a causa del accidente, es hija de un rey, la caracterización atiende en todo momento al puesto, digamos al *lugar natural*, que en la jerarquía social del Medioevo le corresponde. *Naturalmente* lleva inscrita desde el nacimiento –es decir en su propia *naturaleza*, en su propia *sangre*- la capacidad para alcanzar la *maestría* acorde con su rango. A ello se le suma la *beldad*, pues no obstante parte de la misma sangre del rey Apolonio, a cuya *cortesía* ya se nos alude en los primeros versos, corre por sus venas. Tarsiana, lejos del hogar paterno y a pesar de la desdicha, es codificada como lo que desde el principio es: una princesa cuya naturaleza es sustancialmente ineludible a pesar de la adversidad. En la segunda cuarteta arriba transcrita, que corresponde a la número 490 de la edición de Dolores Corbella, lo que hemos visto codificado –casi podemos decir *legislado*- en la prosa alfonsí se cumple escrupulosamente: Tarsiana tranquiliza a Apolonio advirtiéndole de que no debe sentir vergüenza por disponer indebidamente de los juglares, pues su naturaleza es más alta de lo que muestra su aspecto, y advierte también de que no es *juglaresa por natura*, ni lo hace por dinero (no es tampoco *juglaresa de las de buen mercado*),[108] sino *sin grado*, sin complacencia. A pesar de lo cual Tarsiana ejerce su oficio desde la *maestría*, es decir, con la sabiduría adquirida a través del saber y del adiestramiento en la escritura que le permiten distinguirse del grupo de los que, como escribió Chrétien de Troyes en *Erec et Enide*:

> que devant rois et devant contes
> depecier et corronpre suelent
> cil qui de conter vivre vuelent. (Chrétien de Troyes 1990: 1)[109]

[108] He aquí, desde luego, una manifestación más de uno de los ejes que, ideológicamente, preside la letras escritas en castellano durante el siglo XIII: la de la superioridad del *saber* sobre el *aver*.

[109] Es decir: "aquellos que quieren vivir de contarlo suelen destrozarlo y corromperlo delante de reyes y condes", en la traducción de Victoria Cirlot, Antoni Rossell y Calros Alvar (1987: 3).

Tanto los textos en prosa como los textos en verso que hemos utilizado son recíprocos, se complementan y dan sentido mutuamente. Una regulación desde el poder regio acerca de la función social de los juglares no nos muestra un abierto desprecio, pero sí cierta prevención contra el abuso de los mismos, restringiendo su espacio y dotándolos de una función dentro de la sociedad medieval. Así en un texto que glosa la historia del rey de Tiro los parámetros mediante los cuales Tarsiana es configurada como *juglaresa* están ya trazados de antemano. En cierto modo, lo que encontramos, es un caso bastante típico, nada estridente, de la manera en la que se interrelacionan *juglaría* y poder.

Esta, queremos insistir, es la temática de fondo. Y he aquí un caso típico de cómo una serie de problemáticas concretas, las cuales hemos esbozado brevemente (el espacio concreto que los juglares ocupan respecto al poder regio, la regulación de la actitud que el rey y el caballero deben mantener hacia ellos, o la derivación del lugar común que otorga superioridad al *saber* sobre el *haber*) puede quedar distorsionado y apartado de la ideología –radicalmente histórica- que lo produjo. Lo que internamente construye los textos puede quedar fácilmente desvirtuado por una lectura desde la dialéctica culto / popular que llevaría a establecer una tajante distinción entre dos *mesteres*, cuya relación quedaría en parte definida por la una supuesta supremacía (al menos en términos de un indemostrable afecto por parte del *pueblo* castellano medieval) de la *juglaría*, cuyas características, en virtud precisamente de su fuerza hegemónica, contagiarían de ese sentido tradicional que se le supone intrínseco al erudito *mester de clerecía* gracias a la tendencia espontánea del *pueblo* hacia el *mester* que mejor lo definiría. Paradójicamente, a pesar de ser el eje vertebrador sobre el que se han leído pasajes como los citados y otros similares, la distinción entre lo popular y lo culto no se produce de una manera tan clara en los textos aludidos. Más bien resulta una dicotomía que distorsiona y no nos deja ver la red de ideas concretas que se van tejiendo desde el complicado mundo medieval, tan alejado ya del nuestro.

Pero si, como hemos hecho, hacemos memoria para reconstruir parte de la historia de la crítica, vemos cómo durante décadas la obsesión no fue otra que la de legitimar –en un claro proceso de regresión neorromántica- el *carácter perdurable* del *pueblo* castellano, padre del *pueblo* español, consciente de sí mismo ya desde la Edad Media y, de acuerdo con su naturaleza, inevitablemente *popular*. En el momento en el

que la crítica empezó a articular un supuesto *mester de clerecía* como un todo homogéneo, como una estructura organizada como *escuela*, el tradicionalismo no podía admitir que tal complejidad de estructuras viniese precisamente desde la parte *culta* de las letras medievales, de aquella que supuestamente no se habría identificado con el *pueblo*. Tal cosa no podía quedar impune. Menéndez Pidal hablaría así de cómo el juglar habría precedido al clérigo, y de los retazos que don Ramón supo magistralmente rastrear con su poderosa erudición, todavía hoy nos queda la articulación de la otra cara de las letras castellanas (la *popular*, la que se concibe como más apegada a la tradición que en función de su propia fuerza habría de sobrevivir) en otro todo que, pese a la evidente heterogeneidad de los textos que lo conforman, pasaría a llamarse *mester de juglaría*. De esta forma, lo que nunca había existido en la Edad Media se nos ha enseñado –se nos sigue enseñando, de hecho- como un bloque coherente, consciente de sí mismo, en cuyos versos se escondería el germen, al menos en su dimensión estética, de ese espíritu colectivo que supuestamente, ya formado en el Medioevo, nos habría caracterizado siempre. Establecida la distinción en dos *mesteres*, el de *juglaría* habría dado origen a la literatura castellana, y su propia fuerza, su propia voluntad de transformarse en lo que luego sería la *literatura española*, quedaba patente por su persistencia y su fuerte contraste frente al extraño venido desde el otro lado de los Pirineos. Frente al *mester de clerecía*, que desde la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* habría asentado las bases para la invención de un extraño.

Sobre lo nacional y lo europeo

Que el llamado *mester de clerecía* pudo ser la plasmación en lengua castellana de un fenómeno de amplitud europea, irradiado desde Francia y construído al amparo del dominio de la cultura latina, frente a la tradición autóctona de la *juglaría* es una idea que ya se ha visto profusamente en el primer capítulo de esta tesis, dentro de lo que hemos llamado la *tesis panrománica*. En una disciplina como la filología, dividida desde su misma base en un enfoque por nacionalidades, tal cuestión no podía dejar de aparecernos recurrentemente. Ya hemos visto que, en la configuración interna de una cultura, ésta suele subdividirse en grados que abarcarían desde la cultura popular a la cultura culta o erudita, y que tal distinción, pertinente para la crítica, no es tan claro que estuviese en la lógica productiva de los textos medievales a los que con tanta fruición se aplica. La configuración externa de una cultura desde el punto de vista filológico, por otra parte, ha tenido durante siglos el persistente –a pesar de cierta unanimidad en torno

a su vetustez- criterio de dividir la literatura por nacionalidades. Si bien es cierto, insistimos, en que hace mucho que ese criterio ha sido seriamente cuestionado, también lo es que sólo desde él ha podido sobrevivir la concepción de un *mester de clerecía* como *primera escuela poética de Castilla*. Ante esta contradicción, pensamos, nuevamente es legítimo plantearse hasta qué punto son los textos los que producen tal escisión nacional/europeo y hasta qué punto es la crítica la que los ha impuesto sobre ellos.

Lo cierto es que la idea, por recurrente, aparece recurrentemente, incluso en autores de primera fila. No es necesario recordar ahora todo lo que ya se ha tratado en el capítulo anterior de esta tesis, pero tomemos un par de ejemplos, elegidos casi al azar, para abrir el camino del análisis. El primero de ellos puede pasar fácilmente desapercibido, y aparentemente no tiene nada que ver con lo que estamos tratando ahora, pues se trata de una nota a pie de página en la que Amaia Arizaleta escribe lo siguiente: "La «castellanidad» del autor del *Libro de Alexandre* me parece verosímil, ya que su obra cobra sentido, esencialmente, en el contexto de la Castilla de inicios del siglo XIII" (1997: 51).[110] Muy común, además, podría ser la siguiente observación acerca de la naturaleza del verso alejandrino que Felipe B. Pedraza Jiménez y Milagros Rodríguez Cáceres hacen en su, muy en boga hoy, *Manual de literatura española*: "el nuestro es polirrítmico mientras que el francés prefiere el ritmo trocaico. El alejandrino del mester de clerecía se acoge también a la polirritmia del verso autóctono" (2001: 251).

¿Por qué estas dos citas? Insistimos de nuevo en que casi son azarosas, pero no por ello son desdeñables y pueden contribuir a alumbrar el camino que nos hemos trazado para este apartado. Mirando más hacia el plano del contenido (llamémoslo temático) que hacia el plano formal, Arizaleta recurre a un viejo concepto pidaliano muy aplicado al estudio del *Cantar de Mio Cid* para hacer referencia al *Libro de Alexandre*, la "castellanidad"´, que habría inspirado las motivaciones desde las cuales se articula el poema; por el contrario, centrándose en un plano meramente formal, Pedraza Jiménez y Rodríguez Cáceres parecen considerar la polirritmia como un rasgo

[110] Se trata, en concreto, de la nota 12 del artículo de Arizaleta. Dicho sea de paso, la palabra que ha justificado la mención de este trabajo, que no es otra que "castellanidad", aparece muy inteligentemente escrita entre comillas.

meramente autóctono, identitario (*el nuestro es polirrítmico*), de la literatura española,[111] y que precisamente por ser marcadamente diferente del francés (romance, el francés, del que toma no pocos motivos el llamado *mester de clerecía*), ya mostraría una destacada voluntad de diferenciarse, de *particularizarse*, dentro de unas fronteras que son estrictamente geográficas.

A pesar de no ser citas muy llamativas, ni muy estridentes, o quizá precisamente por eso, pueden ilustrarnos bastante bien acerca de cómo los términos rara vez vienen al texto por casualidad, y de cómo, aunque no siempre se sea consciente, también son herederos de la ideología. Antón Figueroa ha tratado de aplicar la noción de *campo social*, de Pierre Bordieu, como una posibilidad aplicable a la lectura de la comunicación literaria en el espacio de la literatura medieval, empezando por advertir –pensamos que con un acertado criterio- que un grupo social instaura un sentido común, una serie de intereses que nunca son inocentes y de los que conviene ser consciente. Para Figueroa, en lo concerniente a lo medieval el *campo social* se ha construido fundamentalmente desde dos terrenos: a) desde el ámbito identitario, la interferencia se da por la pertenencia a un determinado campo nacional, regional, etc.; b) desde el ámbito académico, la recurrencia continúa a la noción de *desinterés*, habría distorsionado, *via negationis*, la percepción de los intereses que desde el ámbito identitario habrían estado presentes de manera más o menos subrepticia (2001: 12-16).[112]

Muy conocida pero, sintomáticamente, ni mucho menos tan citada como la que le sucede, la primera cuaderna del *Libro de Alexandre* puede servirnos de piedra de toque:

[111] Nuevamente no está de más mencionar a don Ramón Menéndez Pidal. La polirritmia castellana bien podría entrar en la órbita de los *caracteres perdurables*.

[112] Muy acertadamente explica Antón Figueroa la acción del ámbito académico de la siguiente manera: "Podemos decir inicialmente que el campo académico, como el campo artístico en general o como el campo literario, comparte con éstos la característica que distingue a los campos culturales de los demás: su interés básico en el «desinterés». Esto proporciona a las posiciones heterodoxas e innovadoras un carácter inicialmente desinteresado sin opciones de remuneración económica o de otro tipo. Ahora bien, el campo académico no es ajeno a las dinámicas sociales y, lo mismo, por ejemplo, que el campo literario, está condicionado por los campos que lo rodean y con los que se relaciona, y en general con el campo del poder" (2001: 16).

Señores, si queredes mi serviçio prender,
querríavos de grado servir de mi mester;
deve de lo que sabe omne largo seer,
si non podrié en culpa e en riebto caer. (*Libro de Alexandre* 2003: 199).

Que esta cuaderna, comparativamente hablando, haya merecido escaso interés frente a la segunda que vendría a continuación se explica, en buena medida, porque en ella no aparecen las tres palabras de la polémica: *mester*, *juglaría*, y *clerecía*. No obstante, el tradicionalismo la considera sin ninguna duda como integrante del *mester de clerecía* gracias a su estructura formal *a sílabas contadas*, cuyo producto último, la *cuaderna vía*, sería una forma métrica exclusiva de Castilla. Sin ningún género de dudas con eso bastaría, desde una lectura tradicionalista, para interpretarla a través de los parámetros que la crítica atribuye a la escuela *mester de clerecía*.

Por tanto, lo que aseguraría propiamente el carácter autóctono, nacional, sería ante todo la forma. Desde el punto de vista del contenido las cosas son bien diferentes, y la primera estrofa del *Alexandre* muy bien puede encuadrarse en esa tópica del exordio cuyas raíces clásicas y cristianas fueron, cómo no, señaladas por Curtius (1955: 132-133). Si lo insertamos dentro de la tópica del exordio no podemos pasar por alto el hecho de que Europa entera está plagada de poemas que tienen comienzos similares. Ejemplos en lengua romance muy anteriores al *Libro de Alexandre*, de entre los muchos que no nos habrían de faltar, podrían ser los versos inciales del *Roman de Thèbes*:

Qui sages est nel doit celer,
ainz doit por ce son senz moutrer
que quant il ert du siecle alez
touz jors en soit mes ramenbrez (*Roman de Thèbes* 2002: 1).[113]

Especialmente bella es la variante que encontramos al comienzo de los *Lais* de María de Francia:

Ki Deus ad duné escïence
e de parler bone eloquence
ne s'en deit taisir ne celer,
ainz se deit voluntiers mustrer.
Quand uns granz biens es mult oïz,

[113] "Quien es sabio no lo debe ocultar, sino que debe mostrar su entendimiento, para que sea recordado por siempre una vez abandone este mundo" (*Libro de Tebas* 1997: 29). La traducción es de la profesora Paloma Gracia.

dunc a primes est li fluriz,
e quant loëz est de plusurs,
dunc ad espandues ses flurs. (*Lais* 1993: 89).[114]

Incluso, sin necesidad de traspasar fronteras, no de las geográficas al menos, pues otra cosa son las que hay entre la prosa y el verso, dicho tópico acerca del deber que tiene de ser generoso a la hora de compartir el saber aquel que lo posee. Entre los, una vez más, muchos ejemplos que la prosa castellana del siglo XIII nos ofrece hemos rescatado el siguiente del Capítulo XX ("Del saber e de su nobleza" titulado), del *Libro de los cien capítulos*, donde leemos:

> Lo que omne sabe si lo non enseña a otros o non obra con ello como deve es muy pecador por ello. Ay omnes que demandan el saber e non a servicio de Dios e en cabo tórnalos del saber a servicio de Dios. En visitar omne los sabios faze servicio a Dios. Es el saber lumbre, la torpedat es escureza. Todos los omnes del mundo fueras el sabio mueren. Quien sabe algo e non lo mete en obra o non lo quiere mostrarlo a otro finca con lazería e con pecado. El maestro que muestra el saber es como el orebce que faze la corona e el que aprende es como el que la pone en su cabeça, ca toda la apostura es suya e el orebce lieva poco el fumo a la lazería (*Libro de los cien capítulos* 1998: 115-116).

Una primera comparativa, no demasiado profunda, de los cuatro textos podría llevarnos a concluir, un tanto ingenuamente, que habría que poner en tela de juicio la idea de la existencia de una tradición autóctona llamada *mester de clerecía*, que sería lo que representaría la cuaderna primera del *Alexandre*, citada arriba, toda vez que los elementos con los que se construye, al menos en el plano del contenido (no así en el plano formal) están tomados de textos foráneos y se encuentran también en la prosa castellana. Estaríamos así ante el interminable proceder de la crítica de fuentes e influencias, o en el modelo comparatista retórico que persigue el mito de la literatura europea y que magistralmente habría encarnado el ya mencionado Curtius.

[114] "Quien ha recibido de Dios el don de la sabiduría y de la elocuencia, no debe ocultarse de ello ni de permanecer en silencio, antes bien manifestarse de buen grado. Cuando un gran bien es muy oído es como si florecise por primera vez, y cuando muchos lo alaban derrama todas sus flores" (*Lais* 1993: 89). Tanto la edición del texto en su lengua original citado en el cuerpo de la tesis como la traducción reproducida en esta nota son de la edición bilingüe a cargo de Ana María Holzbacher.

Volvamos brevemente a la cuaderna del *Alexandre* para fijar un punto de partida nada ambiguo: más que ante el titubeante preámbulo a un manifiesto literario, pensamos, estamos ante un lugar común cuya presencia hemos ejemplificado en otros textos. Dicho lugar común, inseparable de la idea de escritura que nos forja la *clerecía*, como tendremos ocasión de ver, tiene que ver con una imagen social del saber. Imagen social, claro está, dentro de una sociedad feudal que se define por la relación vasallo/siervo. De ahí que el *mester* que se ofrezca sea un *servicio*. Un servicio, añadamos, que queda perfectamente integrado dentro del conocido sistema tripartito de la sociedad medieval: si los *laboratores* trabajan con sus manos, y los *bellatores* defienden, los *oratores*, grupo al que pertenece la *clerecía*, se encargan de la transmisión del saber, del cuidado de un patrimonio espiritual que deben poner al servicio del engranaje social.

Pero añadamos algo más: estamos en una sociedad sacralizada en la que el saber, en última instancia, no depende del hombre sino de Dios. Sólo llegan a poseerlo, mediante la *maestría*, aquellos a quienes Dios ha puesto en el lugar preciso para que sepan administrarlo. Más que un *hombre culto*, en el sentido que hoy le damos a esa expresión como acepción que designa a quienes se han apropiado unos saberes que bien pueden quedar confinados a la intimidad, lo que tenemos es un hombre que posee las herramientas necesarias para formar parte del selecto grupo de quienes dominan la escritura, es decir, el saber. No una escritura personal, en el sentido de *creación* que nosotros le damos, sino una escritura que glosa incesantemente la Escritura del Creador. Así, puesto que el saber depende, en última instancia, de Dios, no compartirlo es arriesgarse a caer *en culpa e en riebto*. Más que un problema "literario" (y mucho menos de construcción de "historia literaria") lo que tenemos es un problema epistemológico basado en la definición de las leyes que sostienen el saber y su plasmación en la escritura, un problema que casi roza lo teológico.

Tanto los versos del *Roman de Thèbes* como los de los *Lais* parecen circunscribirse al ámbito del tópico del *ars longa vita brevis*. Puesto que no existe una idea del saber como propiedad privada (¡cómo puede considerarse orgulloso de su erudición al autor del *Alexandre* si en realidad esto es el tópico de la *humilitas*!), el saber pertenece al mundo de lo permanente, de lo que queda más allá del cuerpo que se corrompe. La actualización continúa del mismo, su puesta en escena, es justamente lo

que asegura esa especie de recordatorio cíclico de la verdad al que nos remite la metáfora de María de Francia. El fragmento del *Libro de los cien capítulos* recoge de manera magistral, a su vez, todas estas temáticas: quien no comparte el saber es *muy pecador por ello*, pues éste se obtiene por y para *servicio de Dios*.

Así pues, unos mismos ejes ideológicos y distintas formas "literarias". Al poner el acento en estas últimas es posible que se considere, demasiado a la ligera, que su especificidad responde al intento consciente de forjar una tradición autóctona frente a otras europeas. No obstante, mirado de cerca no tenemos razón alguna para pensar que en cualquiera de los textos citados el tema realmente relevante no sea otro que el de la estrecha relación que existe entre la práctica de la escritura en lengua romance (da igual que sea francés o castellano) y sus aplicaciones dentro de una concepción sacralizada del saber, con su más amplia posibilidad de difusión. Pero como ya hemos visto en el apartado anterior que sucedía, de nuevo la problemática concreta de los textos (que no se circunscribe en exclusiva al ámbito de las lenguas nacionales sino a la relación productiva entre el latín y las lenguas romances como portadoras del saber) es desvirtuada, pasada por alto, para centrar el foco de interés en una serie de problemas de *historia literaria* (qué nación dio primero una literatura originaria en su propia lengua, cuál de ellas forjó la primera escuela de poesía autóctona, en este caso) en unos textos muy anteriores al surgimiento de la propia *historia literaria*, y que en ningún momento se plantean los textos analizados. Una vez más una lectura de lo no dicho.

¿Qué sucedió, pues, con el llamado *mester de clerecía*? La crítica ya desde el siglo XIX había puesto de manifiesto cómo los poemas que lo componen miraban, frente a los asuntos llamados *nacionales*, a la cultura europea sustentada por el latín. Pero en un momento en el que la nacionalidad literaria tenía más peso que nunca en el quehacer de la crítica, el paso de una escritura de ese tipo por el suelo castellano, sin contagiar, sin quedar impune, era sencillamente inconcebible. Lo europeo se habría *nacionalizado*, contagiándose de una serie de fórmulas juglarescas, de la tradición *popular*, tal como señalaba Menéndez Pidal para Berceo, el *Alexandre*, y el *Apolonio* (estos dos últimos definidos sin más como "género juglaresco"), en *Poesía juglaresca y juglares* (1957: 274-282). El extraño se habría dejado seducir.

2.2. El extraño desenfocado: individualismo *vs.* tradicionalismo

¿Por qué hablamos de un desenfoque? Aparentemente, la polémica entre individualistas y tradicionalistas (o mejor dicho, neo-tradicionalistas) tiene que ver exclusivamente con la discusión en torno al surgimiento de los cantares de gesta, entendidos estos como el origen de las literaturas europeas. Pero en buena medida la misma escisión se encuentra, y no es tan difícil reconocerlo, en la base de la distinción entre los dos *mesteres*. Durante un tiempo fue difícil sustraerse a las pautas marcadas por los criterios individualistas y tradicionalistas: así el romancero vendría a ser la conclusión lógica de la acción, en materia de letras, de ese supuesto *espíritu popular-tradicional*, o el descubrimiento de las jarchas abonaría nuevos terrenos para la aplicación de estas mismas teorías.[115] Tal dicotomía en la crítica, desde luego, no dejaría de afectar a la polémica en torno a los dos *mesteres*. Así, sobre todo a partir de los años cincuena del pasado siglo, la percepción que se impone es la de que habría un *mester* apegado a la tradición, el de *juglaría*, que acabaría –siguiendo los criterios de Menéndez Pidal- contagiando a aquel que venía allende los Pirineos, el de *clerecía*, por una parte; y por otra un caso de escritura –representado en el exordio del *Libro de Alexandre*- que incidiría en el orgullo individual de la composición, más que en su filiación a la colectividad, tal y como había establecido R. S. Willis. El resto seguiría siendo la crítica tradicional apegada a la idea de escuela del *mester de clerecía*.

A pesar de que la distinción ha podido ser funcional durante décadas, pensamos que merece la pena rastrear las bases de las que la crítica ha partido –la mayor parte de las veces sin mencionarlas siquiera- para establecerla. La distinción de fondo, la misma que sostiene la polémica entre individualistas y tradicionalistas, a nuestro juicio se basa en dos nociones que condicionan de base los caminos que se han seguido: 1) la legitimación, por una parte, en un sujeto histórico, colectivo, que se habría concretado como tradición, entendida ésta como la suma de una serie de esfuerzos individuales que

[115] Que los criterios nacionalistas proliferan en extremo en este tipo de consideraciones nos parece bastante claro, incluso dando lugar a paradojas como la de considerar –en un canon de "literatura española" cuyos orígenes se sitúan en la "literatura" castellana- obras escritas en gallego-portugués como "primitiva lírica" española, excluyendo por completo del mismo canon a otras obras en lenguas distintas al castellano que, por no ser cronológicamente de las primeras escritas en Europa, son consideradas como objeto de estudio de la literatura gallega, portuguesa o catalana.

habrían ido sedimentando el carácter de la "literatura" española ya desde el origen; y 2) la legitimación, por otra parte, en un sujeto individual, personal, que se habría tematizado no como tradición, sino como acto de "creación literaria", entendida ésta como expresión por parte de un autor de su propia verdad interior. Pero nuevamente surge la pregunta que a lo largo de este capítulo nos viene asaltando: ¿es ese realmente el horizonte ante el cual nos sitúan los textos objeto de nuestro estudio? ¿realmente el mecanismo que los rige y diferencia puede explicarse por la voluntad de establecer una tradición o, por el contrario, de una fuerte impronta indiviual del autor? ¿No será más bien que esa serie de lecturas previas, instaladas en los manuales, parten de un desenfoque de base? A estas preguntas tratamos de responder en este apartado, al tiempo que intentamos "re-enfocar" los textos en su lugar oportuno.

Las razones del desenfoque

Un nuevo giro hacia los orígenes de la polémica, materializada también en nuestro caso por la sempiterna disputa entre el tradicionalismo pidaliano y el "retorno" (esta vez no para el tema de la épica, precisamente) del individualismo anglosajón, se impone en este punto. El primero juega su baza en las razones de la tradición, mientras que el segundo se basa en una noción, no mencionada y sin embargo auténtico sostén de la teoría individualista, de sujeto empírico como elemento desde el cual, y sólo desde el cual, la puesta de relieve de la individualidad poética puede concebirse. Las repercusiones que tales nociones acarrean convienen ser examinadas con cierto detenimiento. En primer lugar vamos a hacer un breve recorrido por la manera en que estas han configurado la percepción de nuestro tema para pasar después a analizar la noción básica de sujeto que opera en la base.

De la reacción contra la crítica del "ver y tocar" a la reivindicación del *his own case*

En el Prólogo "Al lector" que Menéndez Pidal coloca al frente de la sexta edición, la de 1957, de *Poesía juglaresca y juglares*, definiría don Ramón a la crítica positivista como "la crítica del «ver y tocar» los testimonios" (VI), reprochándole lo que, a su juicio, suponía un abuso del argumento *ex silentio* para explicar los orígenes de las literaturas románicas, de manera que éstas habrían sido tardías, empezando en los siglos XI y XII, ya que tal crítica no tomaba en consideración más que los textos que tenía ante los ojos, considerando cualquier referencia anterior a estos siglos, aunque

fuese a alguna tradición oral (*latente*, que diría Pidal), cosa de poca importancia. Se trataba, tal ha sido la operación que tanto la crítica individualista como la tradicionalista han llevado siempre a cabo, de llenar mediante una hipótesis un hueco, el que media entre el supuesto origen y los primeros documentos de cierta consistencia escritos en una determinada "literatura".

Ya sabemos que Menédez Pidal se había mostrado preocupado por la nebulosa noción de *pueblo* que había esgrimido la crítica romántica, sin que por ello considerase menos errada aquella suposición "de que toda creación poética es obra exclusivamente individual" (VII) a la que tanto apego mostraba la crítica individualista. El gran maestro de la filología española, rizaba el rizo al abogar, frente a la reacción anti-romántica del individualismo, por una crítica neo-romántica. Él lo justificaba de la siguiente manera: "Es preciso racionalizar las confusas o vagas ideas románticas y explicar cómo un pueblo, una colectividad, puede colaborar en la autoría de una obra sin el misterio de fuerzas sobrenaturales que suponían los románticos y sin el absurdo de fuerzas inconscientes que rechazan los modernos" (VIII). Paradójicamente, él acaba postulando la necesidad de un nuevo tradicionalismo al que él mismo califica de "ultra-individualismo":

> Allí donde el individualismo no alcanza a concebir sino una poesía producto de "fuerzas mecánicas", extrañas a la voluntad del hombre, la reacción tradicionalista ve una poesía labrada onerosamente en múltiples actos de voluntad y de invención individuales, e igualmente opone una concepción semejante contra los lingüístas modernos que consideran el lenguaje como "institución social exterior al individuo". Todo depende de la voluntad de *un individuo*, hasta la más pequeña variante en un verso del poema tradicional, hasta la más leve evolución ocurrida en un fonema del lenguaje materno. Y así el tradicionalismo viene a resultar un ultra-individualismo, mucho más individualista que el limitado individualismo (VIII).

Si quedaba alguna duda el tema queda aclarado: una y otra teoría son indisolubles de la noción de individuo. La individualista pone el acento en la autonomía de la experiencia del sujeto, mientras que el tradicionalismo no concibe otro sujeto que el que desemboca en la colectividad, siendo la suma de acciones individuales (actos de voluntad, las llama don Ramón) el verdadero motor que configura la tradición.

Establecidas estas líneas, las repercusiones que para el estudio del llamado *mester de clerecía* tiene la división entre individualistas y tradicionalistas no hay que buscarlas, para empezar, fuera de *Poesía juglaresca y juglares*. La tesis de Menéndez Pidal es clara al respecto: "La historia nos dice que la poesía individual nace tarde, como derivación de la juglaresca colectiva o tradicional" (377). El hecho de que un poeta del siglo XIII nos haga saber su nombre, que bien pudiera haber sido interpretado como una incisión temprana de la conciencia individual en la "literatura" castellana, es afrontado, por tanto, de la siguiente manera:

> Solo el segundo cuarto del siglo XIII entra en España el breve monorrimo de estructura regular tetrástica, la llamada "cuaderna vía", y entra usada por el primer autor de poesía narrativa cuyo nombre nos es conocido, Gonzalo de Berceo. Pero este autor, que se complace en que su persona sea conocida, se llama a sí mismo *juglar* con más gusto que *trobador*, prueba, según ya hemos notado, de que él presenta su nuevo arte, su mester de clerecía, no como algo independiente y opuesto al mester de juglaría, sino sencillamente como una derivación y depurada variedad del arte juglaresco tradicional (377).

Como ya se ha dicho, la edición de *Poesía juglaresca y juglares* que manejamos es la sexta, de 1957, el mismo año en el que, al tiempo en el que don Ramón consideraba –tomando como hilo la irrupción de la obra berceana- el *mester de clerecía* poco menos que *una derivación y depurada variedad del arte juglaresco tradicional* (y de ahí, también, su consideración del *Alexandre* y el *Apolonio* como *espectáculos juglarescos*), aparecía en la *Romance Philology* el artículo de R. S. Willis que habría de marcar un punto de inflexión. Frente a la caracterización dentro del arte tradicional que nos ofrece Menéndez Pidal, Willis nos deja escritas unas palabras, a propósito del exordio del *Libro de Alexandre*, que nos sitúan en una perspectiva más que diferente: "In his own case, the poet's sense that a *mester* is an abligation is clear. *Deue*, he says; and manifestly his ministry, like the sculptor's consist in disseminating unstintedly that which he knows: *deue de lo que sabe omne largo seer*; and by interference his purpose is to instruct" (1956-57: 214).

Los términos que utiliza Raymond S. Willis nos sitúan ante un punto de partida teórico muy diferente. *His own case*, *the poet's sense*, *he says*, *his ministry*, *that which he knows*, *his purpuse*… todas ellas son expresiones que parten del supuesto de una marcada voluntad individual, por parte del autor, de expresar su propia experiencia. Ya

no estamos hablando de su contribución parcial en beneficio de la totalidad de la tradición sino, muy por el contrario, de la autonomía de un poeta que nos muestra, tal y como lo pinta Willis, *his own case*.

¿Qué ha ocurrido entre las palabras de Menéndez Pidal y las de Willis? ¿Cómo dos mundos teóricos aparentemente opuestos pueden aplicarse simultáneamente a un mismo objeto? El sujeto que pretende legitimar Menéndez Pidal, insistimos, es el sujeto colectivo, histórico,[116] que se manifiesta en la tradición; el sujeto del que parte Willis no es otro que el sujeto "individual", dando a conocer su "posición personal" respecto al arte que nos forja. Cómo la primera noción se diluye en la nebulosa que genera el concepto de lo *popular* (no más difuso, por cierto, que el propio de *tradición* que don Ramón consideraba más concreto) es algo que ya se ha visto en el primer apartado de este capítulo. Si podemos considerar, por ejemplo, que lo que encontramos en la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* es la voz de un autor exponiéndonos su particular punto de vista es algo que vamos a tratar de examinar, lo más cuidadosamente posible, en las páginas que se siguen.

Una polémica del sujeto

En su precioso libro *The Allegory of Love* llevaba a cabo C.S. Lewis un brillante comentario acerca de la concepción del amor en la obra de Dante. El mismo que reza de la siguiente manera:

> I labour the antithesis because ardent but uncorrected lovers of medieval poetry are easily tempted to forget it. Not unnaturally they prefer symbol to allegory; and when an allegory pleases them, they are therefore anxious to pretend that it is not allegory but symbol. It seems chilling to be told that *Amor* in the *Vita Nuova* is only a personification; we would willingly believe that Dante, like a modern romantic, feels himself to be reaching after some transcendental reality which the forms of discursive thought cannot contain. It is quite certain, however, that Dante feels nothing of the kind (1948: 46-47).

[116] A propósito del llamado "historicismo" de Menéndez Pidal es curioso como tal término se aplica a la que, probablemente, sea la menos historicista de las concepciones de la literatura. Como trasunto del Cid histórico, el Cid que hemos aprendido a leer en la visión pidaliana, tal vez pueda considerarse histórico, pero la sola creencia, ya vista aquí, en unos *caracteres perdurables* bastaría para anular cualquier concepción netamente historicista toda vez que la creencia en ellos supone poco menos que la creencia en una esencia inmutable, desgajada del espacio y del tiempo, a la que la Historia apenas le atañería.

Cualquier estudioso de la "literatura" medieval conoce bien la misma tentación que Lewis detecta en esos *ardientes pero no muy diestros amantes de la poesía medieval*: la de ceder ante la fuerza (a veces con cierto halo de "sobrenatural"; "misteriosa", "trascendente") de nuestro pensamiento simbólico moderno olvidando por completo la arquitectura alegórica del universo del hombre del Medioevo. Lo que para nosotros resulta una experiencia que se da de manera íntima respecto a la poesía, bien definida por Lewis como esa *realidad trascendental que las formas del pensamiento discursivo no pueden expresar*, no es para tantos poetas medievales sino la expresión de fuerzas objetivas que actúan sobre el mundo. De ahí que Lewis, con su habitual tono a la par didáctico y erudito, pusiera de manifiesto que el *Amor* que aparece en la *Vita Nuova* de Dante no es sino una herramienta retórica que sirve para interpretar el Mundo, pero no necesariamente la fuerza "interior", individual.[117]

[117] De hecho, tal tentación está tan arraigada en nosotros que no siempre podemos zafarnos de ella. Y por supuesto tiene un tema privilegiado en el que a veces, engañosamente a nuestro entender, creemos vernos reflejados en el hombre del Medioevo: el amor. Consuela saber que ni siquiera el mejos de los hispanomedievalistas actuales, Alan Deyermond, es ajeno a ella. En una entrevista que *El País Semanal* publicaba el 24 de abril de 2006, Juan Cruz le preguntaba al erudito inglés acerca del *Libro de buen amor*; su respuesta me parece ejemplar en el sentido que venimos aludiendo de "interferencia" del horizonte romántico en nuestra concepción de la "literatura" medieval: "Es casi imposible estudiar bien el *Libro de buen amor*, es tan enigmático..."; acto seguido, a la pregunta "¿Cómo concebían el amor en el medievo?", Deyermond responde: "De manera no muy distinta; siempre hubo enamorados y desenamorados" (Deyermond 2006: 15). Sintomáticamente, la caracterización como "enigmático" que hace Deyermond del *Libro* del Arcipreste, así como la falta de diferencias esenciales que percibe entre la manera de hablar del Medioevo y la nuestra pueden ser perfectamente el resultado de la imposición de una lectura "neo-romántica" sobre ambos objetos. Por una parte la sacralización del *Libro del Arcipreste*, no en aras de la arquitectura alegórica medieval que hace del mundo un problema casi teológico, sino de cierto "misterio" ajeno por completo a tal mundo, y no tanto al nuestro (pensemos por ejemplo en los versos finales de la preciosa canción de Bob Dylan *Man Gave Names to All the Animals*: "Man gave names to all the animals / In the beginning, long time ago. / He saw an animal as smooth as glass / Slithering his way through the grass / Saw him disappear by a tree near a lake...) ; por otra, la creencia en un espíritu universal que se habría mantenido, en lo esencial, intacto hasta nuestros días, y cuya prueba sería la semejanza en la manera de amar. Aunque el texto de Lewis que hemos colocado al principio de esta sección argumenta más bien lo contrario. Eso sí, que nuestro enfoque de la "literatura medieval española" no siga, en muchos casos, la estela marcada por el profesor Deyermond (la cual, por lo demás, tanta luz nos ha proporcionado en tantos aspectos) no nos exime de expresar nuestra más profunda y sincera admiración por su trabajo. De hecho, llegué a la entrevista anteriormente citada en una búsqueda bibliográfica

Lo cierto es que, aunque dispares, no carecemos en el Hispanomedievalismo filológico de casos que pongan el acento en la individualidad de la obra literaria "medieval", obviando a veces la advertencia de Lewis de que esa suerte de sujeto que "siente" como nosotros no es una noción que pueda aplicarse sin recelo. El tema atañe, directamente, a la noción de autoría "individual": la que expresa "su propia verdad" más que la que participa en la incesante cadena de la tradición. De alguna manera no deja de ser la misma que nosotros practicamos, pero para la Edad Media el tema no es tan sencillo. En un inteligente trabajo Pablo Ancos ha llegado a hablar, para los textos del *mester de clerecía* del siglo XIII, de un autor en cinco instancias: 1) el autor (el que propiamente concibe la obra); 2) el copista o la serie de copistas (que transmitirían por escrito el texto originariamente compuesto por el autor; 3) el emisor físico (lector en voz alta, recitador nemotécnico, intérprete); 4) el receptor aural (que poseería un carácter más activo y participativo que el lector solitario moderno); y 5) autor o autores de las fuentes (cuyas voces se incluyen, e incluso se asimilan como propias, en los textos romances) (2002: 19-21).

La dificultad de aplicar la noción de individualidad, entendida ésta como plasmación de la particularidad de un sujeto que se expresa, de hecho, ha sido puesta de manifiesto por los medievalistas desde hace tiempo. En el clásico artículo de Paul Zumthor con el que abríamos el primer capítulo de esta tesis, el medievalista ginebrino hacía una distinción –en la que ahora no nos detendremos porque volveremos sobre ella en la tercera parte de este capítulo segundo- entre texto tradicional y texto "literario". El texto "literario", que es el texto "literario" tal y como lo entendemos hoy, a diferencia del tradicional que es abierto, es cerrado en función del sujeto que lo codifica, suscitando así su "interpretabilidad". De hecho, para Zumthor, como ya hemos señalado, el texto tradicional (esfera a la que corresponden los textos orales del Medioevo) es leído como texto "literario" desde el momento en el que se hacen emerger de él una serie de factores que surgen de lo que él denomina "las zonas de lo no dicho".

---

orientada para una comunicación sobre la escritura "dual" de Juan Ruiz, actualmente por publicar, redactada para el *II Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita y el Libro de buen amor*, que del 9 al 11 de mayo de 2007 tuvo lugar en la localidad jienense de Alcalá la Real, que fue organizado en Homenaje al Profesor Deyermond, y en el cual tuvo el gusto de participar.

Uno de esos factores, supuesto, que no exitente, pero leído en los textos medievales sería precisamente la "idée d'un «sujet» énonciateur autonome" (1986: 134).[118]

No estrictamente asociado al campo de estudio de la literatura medieval, pero de una utilidad teórica innegable, es la demoledora crítica que contra la ahistoricidad (esencialidad si se quiere) de la idea de "sujeto" como enunciador del Yo que escribe en cualquier manifestación escrita de cualquier momento histórico, lanza el profesor Juan Carlos Rodríguez en su *Teoría e historia de la producción ideológica*, obra que comienza, en un guiño foucaultiano, con una aseveración contundente: "La literatura no ha existido siempre" (1990: 5). Como él mismo dice la afirmación es abrupta y requiere justificación, de manera que a la pregunta "¿a qué llamamos hoy «literatura»?" ofrece dos respuestas. Para Juan Carlos Rodríguez llamamos "literatura" a una serie de discursos que cumplen con estas dos características. Por un lado: "Ser *obras* de un *autor*, esto es, ser un objeto construido por un sujeto [....] Lo que diferenciaría, pues a los textos literarios de todos estos otros discursos paralelos sería precisamente el hecho de que en tales textos se expresaría mejor que en ninguna otra parte la *propia verdad interior, la propia intimidad del «sujeto/autor de la obra»* (5). Y por otro la creencia en:

> la existencia de una literatura «eterna»: 1º) la supuesta existencia permanente de ese *sujeto/autor de «su» propia obra*, expresando en ella su propia verdad autónoma e interior; y 2º) a la inversa: la creencia en que paralelamente ha tenido también una existencia «eterna» ese tipo de discurso que se constituye como mera expresión de la

[118] En un artículo también citado ya, Jesús Montoya Martínez escribía lo siguiente a propósito de este punto de la teoría de Zumthor: "Es curioso observar cómo, pasados los años y las vicisitudes que comportan, muchos críticos coinciden en puntos de vista esenciales sobre la EM., ya partan éstos de posiciones estructuralistas ya de neotradicionalistas. Zumthor, estructuralista, cuyas pesquisas le han llevado a querer identificar y aislar las más mínimas realizaciones sintácticas, léxicas y aun prosódicas, como tipos, proponiendo éstos como única base consistente para formar familias o grupos, rechazando el concepto tan extendido de género, coincide con nuestro neotradicionalista Ramón Menéndez Pidal al rechazar una conciencia individualista (un «sujet» énonciateur autonome) [...] tras cada una de las obras medievales" (Montoya Martínez 1989: 35). Nosotros pensamos, no obstante, que la asociación sin más de lo que dice Zumthor con la obra pidaliana es precipitada y parte de una confusión. En primer lugar, el propio profesor Montoya parte de un supuesto discutible: la existencia de "puntos de vista esenciales". Nosotros preferimos hablar de "puntos de vista históricos", no "esenciales". Así, en su momento, la ausencia de una conciencia individual, como ya hemos visto, partía en Menéndez Pidal de la existencia de un "sujeto" histórico, hacedor de la tradición, que lo impregnaba todo. Nada que ver con el "sujeto enunciador autónomo" (no colectivo) del que nos habla Zumthor.

> voz interior de un «autor» y que es colectivamente considerado como válido sólo por existir como expresión del tal «voz» (6).

Sobre este aspecto, más que conflictivo, lleva años insistiendo Juan Carlos Rodríguez.[119]

Y la repercusión de su trabajo se ha hecho notar en la Stony Brook State University de Nueva York, donde el profesor Malcolm K. Read ha secundado sus postulados, también en lo concerniente a la noción de sujeto de la que ahora nos estamos ocupando. Para Read, igualmente, en el estudio de los discursos que llamamos "literarios": "Necessarily, questions will be raised not simply regarding the «free» subject (including its fragmentation) but also regarding the very status of the subject, as an ontological category" (2000: 552).[120] Para Read cuentan, ante todo, los orígenes ideológicos del texto de manera que "the task of the critic is to understand these origings, as they are grounded in real history. We are predisposed *in principle* to oppose any attempt to project the text into some subliminal space, or to explain in terms of some «genius» who, by some mysterious process, manages to unhitch himself from his materials conditions" (559).

Recogiendo el testigo de la sospecha nos preguntamos a continuación si es posible, desde esta noción de "individuo" como *sujeto autónomo* que expresa su verdad (la cual parece estar en la base de la corriente crítica que a partir del trabajo de Willis esgrimiría la idea de "individualidad literaria" a propósito del Exordio del *Alexandre*, frente a la idea de "escuela literaria"), una lectura de los textos *por la cuaderna vía*. Para entender de qué manera esta noción de individualidad distorsiona por igual nuestro

[119] En su obra fundamental *La norma literaria*, por ejemplo, habla de la "Intencionalidad del sujeto, como elemento determinante de la obra" (Rodríguez 2001: 39); con todo, el relativo silencio sobre la obra del profesor Rodríguez se explica, quizá, por su posición abiertamente marxista, de raíz althusseriana. En un momento de imposición total del capitalismo como único sistema válido, algunas de sus afirmaciones son de una frontalidad apabullante, pero no fácilmente digerible. Así, por ejemplo, planteándose el tema de la educación literaria escribe: "se trataba de fundamentar siempre el «capitalismo del espíritu». O ese *espíritu del capitalismo* como la condensación última de un supuesto «espíritu humano elevado» que habría ido evolucionando, o desvelándose, desde los presocráticos o desde Platón y Aristóteles hasta hoy" (Rodríguez 2005: 40).

[120] Y tampoco en este sentido se anda Malcolm K. Read con medias tintas: "Literature is not dominated by the ruling class; it is an attribute of ruling-class domination" (Read 2000: 558).

objetivo, como ocurría con las dicotomías culto/popular y nacional/europeo, hace falta un pequeño alto en el camino. Re-enfoquemos, pero mirando desde atrás hacia delante.

Re-enfocando el objetivo

A menudo, en nuestra lectura de los textos medievales, dejamos (sin ser conscientes de ello las más de las veces) que una serie de ideas por completo ajenas al Medioevo se impongan de manera invisible, pero determinante, en esa línea que va de nuestros ojos hasta el texto. En el caso de la imposición de esa idea de sujeto a la que venimos aludiendo pensamos que procede hacer una pequeña retrospectiva en dos partes. La primera de ellas es ajena a la Edad Media, y en unas pocas líneas –y pedimos perdón pues unas pocas líneas para este tema no deja de ser tampoco una distorsión- nos remontaremos desde Kant a San Agustín. Rogamos paciencia, pues si bien el tema parece en principio ajeno a la "literatura" medieval no lo es en absoluto a la forma en la que hemos aprendido a leer, y eso, y no otra cosa, es lo que al fin y al cabo determina nuestra relación no sólo, por poner un ejemplo, con las novelas de Cormac McCarthy o la poesía de Bolaño,[121] también en cierta manera esa lógica del sujeto opera cuando nos enfrentamos a los versos de Berceo o del *Libro de Apolonio*.

Centrándonos en la Edad Media, una vez establecido *hacia atrás* el recorrido mediante el que cierta subjetividad moderna se fue construyendo y su diferencia radical con la que nos encontramos en los textos medievales, nos centraremos propiamente en la literatura romance. Primero a través de una comparativa del "Yo" que opera en un soneto de Petrarca y en otro del Marqués de Santillana para, ya bien abonado el terreno, pasar a analizar brevemente qué tipo de sujeto nos habla en algunos textos en *cuaderna vía*.

Pequeña retrospectiva en cuatro prólogos

Los ejemplos que podríamos traer aquí son innumerables, y grande es también la complejidad del tema. No bastaría con otra tesis para tratarlo. A modo de pequeñas instantáneas vamos a comentar cuatro prólogos acerca de la construcción de nuestra idea de sujeto para tratar de hacer ver que tal supuesto, en la manera en la que hoy lo entendemos, es una construcción relativamente reciente, no presente en la lógica

[121] Lógicamente dos ejemplos a los que, muy gustosamente, declaro mi afición.

productiva de los textos de los que ha de encargarse esta tesis: Kant, Rousseau, Montaigne y San Agustín son los pilares sobre los que nos vamos a sustentar con el objetivo de no perdernos en esta inabarcable selva.

Kant: una "nueva luz" sobre el triángulo equilátero

La clave que buscamos ya está anunciada en el prólogo a la primera edición de la *Crítica de la razón pura*, donde Inmanuel Kant delimita el objeto de su estudio, el cual no es otro que la "razón misma" y su "pensar puro", añadiendo (A XIV): "Para lograr su conocimiento detallado no necesito buscar lejos de mí, ya que encuentro en mí mismo ambas cosas" (2005: 10). Las repercusiones que este *encontrar en mí mismo* tienen para nuestra concepción actual de la "literatura", y eso aunque estemos hablando de una obra obsesionada por lo que Kant llama *el camino seguro de la ciencia*, son importantísimas, pues desde tal posición pensamos que se empezó a articular meridianamente nuestra actual concepción de la subjetividad, tan radicalmente distinta, pensamos, a la del hombre del Medioevo.

Nuestros esquemas de pensamiento, en buena medida, continúan siendo kantianos. Un ejemplo que en nuestro tema justificaría fácilmente la inclusión del autor de Königsberg es el establecimiento de los dos tipos de relación que el conocimiento mantiene con su objeto, y que en el Prólogo a la segunda edición de la obra, de 1787, queda perfectamente establecida (B X): por una parte, esta relación se da para *determinar* el objeto y su concepto (éste último vendría dado por otro lado); por otra, la relación con el objeto se daría *para convertirlo en realidad*. A la primera relación Kant la llamará *conocimiento* teórico de la razón, y a la segunda *conocimiento práctico* de la misma. De ambos procedimientos, añade, ha de exponerse primero la *parte pura*, *a priori*, que procede de la razón, para diferenciarla de otras fuentes (2005: 16).

Aparentemente esto no tiene nada que ver con nuestro tema, pero sin embargo este esquema está en la base de la conceptualización del llamado *mester de clerecía* pues, en efecto, la distinción entre teoría y práctica, en su vertiente derivada del pensamiento kantiano, y no otra, es la que está de fondo en la idea tradicional de la *escuela literaria*. Teoría, es decir, la parte en la que el sujeto *determina* su objeto, sería la que estaría ya expresada en la mil veces citada cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*: ésta, teóricamente, estaría construyendo un objeto, un *mester de clerecía*; y

práctica, es decir, la *conversión en realidad* del objeto *determinado* en la teoría, sería la plasmación, digamos el desarrollo, del objeto teóricamente delimitado en la famosa cuaderna y su extensión, en la práctica, su *convertirse en realidad* como *escuela poética* en otros textos que seguirían sus líneas y sus características, a otras parcelas de las letras del siglo XIII castellano. La cosa parece obvia porque tal relación teoría/práctica ha sido interiorizada por el hombre moderno desde hace siglos, pero ya veremos que no es tan seguro que tal esquema de razonamiento fuese el mismo que utilizó el hombre medieval.[122] Una cuestión de fondo nos sale al paso, puesto que, en la relación arriba aplicada a la lógica de construcción del *mester de clerecía* por parte de la crítica, queda por delimitar qué es lo que hay *a priori*, cual es la *parte pura* que se nos ofrece: pensamos, siguiendo la línea de los autores arriba citados (Rodríguez, Zumthor, Read) que ésta parte no es otra que la creencia en un supuesto *sujeto* permanente que "construye" un objeto. De ahí que no pocas veces haya sido puesta de manifiesto la *jactancia* del autor del *Alexandre*, o su *orgullo individual o estamental* por sus conocimientos frente a los *juglares*, ambos vistos como síntomas inequívocos de la existencia de un sujeto que piensa y razona en términos parecidos a los actuales.

[122] A propósito de esta distinción teoría/práctica debo decir que durante estos años míos de formación, quizá con la capacidad de sorpresa, cuando no de asombro, que el neófito suele conservar intacta, ha constituído una constante, cuando yo no lo esperaba, el hecho de que los trabajos que he presentado bajo forma de comunicación en distintos congresos fueran casi instantánemante calificados por alguien, y recibidos en cualquier lugar, desde Salamanca a Londres, como "teoría". He llegado a la conclusión de que dentro del hispanomedievalismo parece estar muy extendida la separación tajante entre teoría de la literatura y práctica filológica. Debido a la tradición en la que me he formado siempre he considerarlo tal distinción una falacia, pues todo método se sustenta sobre una teoría, aunque a veces –como ocurre con el caso del "nuevo método" kantiano que citamos- las huellas entre el origen de tal teoría y su práctica en el presente hayan quedado borradas y en consecuencia dejemos de ser conscientes de la tradición que nos alimenta. Siempre he sospechado de la supuesta "unidad" en torno a los métodos (pueden verse, por ejemplo, las palabras iniciales de mi aportación al *I Congreso Internacional de la SEMYR*, titulada "El medievalismo como propuesta de diálogo con «ese otro mundo»: algunas aplicaciones del concepto de alteridad", en curso de publicación), y de ahí que esta tesis tenga un amplio desarrollo teórico, conscientemente, pues teoría y *praxis* no me parecen cosas en absoluto indisociables, ni alejadas la una de la otra, ni carentes de "manchas" recíprocas.

Con ello, pensamos, no hacemos sino reproducir la herencia de lo que Kant llama un "nuevo método de pensamiento",[123] que él ejemplifica con este bello ejemplo (B XII):

> Una nueva luz se abrió al primero (llámese Tales o como se quiera) que demostró el triángulo equilátero. En efecto, advirtió que no debía indagar lo que veía en la figura o en el mero concepto ella y, por así decirlo, leer, a partir de ahí, sus propiedades, sino extraer éstas *a priori* por medio de lo que él mismo pensaba y exponía (por construcción) en conceptos. Advirtió también que, para saber *a priori* algo con certeza, no debía añadir sino lo que necesariamente se seguía de lo que él mismo, con arreglo a su concepto, había puesto en ella (17).

De la misma manera que alguién, con la "nueva luz" que se le abrió, demostró por primera vez el triángulo equilátero de acuerdo a lo que *a priori, él mismo pensaba y exponía en conceptos*, la "literatura" habría sido igualmente "demostrada", o "descubierta", de acuerdo a esta noción apriorística del entendimiento que subyace en una supuesta necesidad "eterna" de expresarse por parte del sujeto.

Si se trata, escribe Kant (B XIV), "de buscar (no fingir) en la naturaleza lo que la misma razón pone en ella" (Kant 2005: 18) y hay que situarse (B XVI) en la perspectiva de "que los objetos deben conformarse a nuestro conocimiento" (20), es lógico que, a partir de un determinado momento –precisamente el siglo XVIII-, cuando se articula desde las Bellas Letras la actual institución que llamamos "literatura", lo que nunca antes se definió a sí mismo como *literatura*, ni tan siquiera como partícipe de la misma, empiece a concebirse como tal en función de esa fuerza incontrolable del *sujeto* que siempre habría sentido la necesidad de expresarse. Tal es el caso del llamado *mester de clerecía*, o el *de juglaría*, que ajenos en su momento a las ideas que acabamos de exponer son leídos, a partir de cierto momento, desde ellas.

Rousseau: "con toda la verdad de la naturaleza"

Con estas palabras da inicio Rousseau a *Las Confesiones*:

[123] Un nuevo método de pensamiento basado en "lo que nosotros mismos" ponemos en las cosas (B XVIII): "el nuevo método de pensamiento, a saber, que sólo conocemos *a priori* de las cosas lo que nosotros mismos ponemos en ellas" (Kant 2005: 21).

> Emprendo una tarea de la que jamás hubo ejemplo y que no tendrá imitadores. Quiero descubrir ante mis semejantes a un hombre con toda la verdad de la naturaleza, y este hombre seré yo.
>
> Yo solo. Siento mi corazón y conozco a los hombres: no soy como ninguno de cuantos vi, y aun me atrevo a creer que como ninguno de los que existen. Si no valgo más, al menos, distinto de todos. Tan sólo después de haberme leído podrá juzgarse si hizo bien o mal Naturaleza al romper el molde en que me vaciara.
>
> Cuando suene la trompeta del Juicio final me presentaré, con este libro en la diestra, ante el Juez Supremo, y diré resueltamente: "He aquí lo que hice, lo que pensé, lo que fui". Bien y mal, descubiertos fueron con la misma franqueza. Nada malo oculté, no me atribuí nada bueno, y si hay algún adorno indiferente e innecesario, púselo tan sólo para llenar un vacío imputable a mi falta de memoria. Pude dar por cierto lo que por posible tenía, pero nunca lo que consideré falso. Me he mostrado cual fui, despreciable e indigno, o bueno, sublime y generoso: puse mi alma de manifiesto tal y como Tú la has visto, ¡oh Supremo Hacedor! Reúne en torno mío la innumerable multitud de mis semejantes; que escuchen en mis confesiones, que lamenten mis flaquezas, que se avergüencen de mis ruindades, y que cada cual descubra luego su corazón, con sinceridad idéntica a la mía, a ver si hay alguno que se atreva entonces a decirte: *Yo fui mejor que ese hombre*." (1983: 27).

Redactadas apenas una década antes que la obra de Kant, entre 1765 y 1770, a ocho años de su muerte Jean-Jacques Rousseau se presenta ante los lectores como un, llamémosle así, "hombre isla", autónomo, capaz de emprender una tarea *de la que jamás hubo ejemplo y que no tendrá imitadores*, y que nos hace pensar en la expresión de Maritain, que hemos leído en Umberto Eco, acerca de la línea de pensadores que, tras Descartes, y muy a diferencia del hombre medieval, podríamos denominar "debutantes en lo absoluto", dados al "golpe de efecto".[124] Es más, si nos atenemos al lenguaje que

[124] Así lo cuenta Eco en *Arte y belleza en la estética medieval*, estableciendo la diferencia con los medievales con su habitual inteligencia: "Pero esta historia contiene también golpes de efecto. No sólo golpes de bombo como el *cogito* cartesiano. Maritain había observado que sólo con Descartes se presenta un pensador como un «debutante en lo absoluto», y después de Descartes todo pensador intentará debutar a su vez en una escena nunca hollada antes. Los medievales no eran tan teatrales, pensaban que la originalidad era un pecado de orgullo (y, por otra parte, en aquella época, si se ponía en cuestión la tradición oficial, se corrían algunos riesgos, no sólo académicos). Pero también los medievales (y se lo revelamos a quien todavía no lo supiera) eran capaces de cimas de ingenio y golpes de genio" (Eco 1999: 12).

emplea Eco, la obsesión post-cartesiana por intentar *debutar en una escena nunca hollada antes* merece ser calificada, más que de "golpe de efecto", de "golpe de bombo". En cualquier caso en ella parece inscribirse el propio Rousseau, quien al hablarnos de su *tarea de la que jamás hubo ejemplo* en realidad está omitiendo un ejemplo clamoroso que el lector ya habrá identificado: las *Confesiones* agustinianas, de las que vamos a ocuparnos en breve. De momento, retengamos esta idea del "debut en lo absoluto" y miremos hacia el siglo XIII. ¿Acaso no es un "golpe de efecto" lo que tradicionalmente se ha leído en la cuaderna segunda del *Alexandre* cuando se la considera como un *manifiesto poético*? Dicho golpe de efecto, insistimos, estaría sustentado por un "Yo" que nosotros leémos, engañosamente a nuetro entender, a la manera rousseauniana del texto del que *jamás hubo ejemplo*, aunque sí habría de *encontrar imitadores*. Una lectura, dicho sea de paso, que no implica necesariamente saltarse a la torera la tópica de la falsa modestia cuya transversalidad panrománica había puesto de manifiesto Curtius, como ya se ha mencionado, pero sí aminorarla hasta reducirla al mínimo con el objetivo de poner de manifiesto la "novedad", aquello de lo que antes *jamás hubo ejemplo*, que supuestamente estaría expresando la fuerte individualidad del autor del *Alexandre*.

Una individualidad, por cierto, cuya "voz" se pone en íntima relación con esa supuesta "verdad interior" que estaría haciendo pública a través de la enunciación de ese supuesto *manifiesto literario*. En otras palabras, que estaría *descubriéndose*, por utilizar el léxico de Rousseau, *con toda la verdad de la naturaleza*, expresando su yo. Es posible que en Rousseau la naturaleza no sea otra cosa que la exterioridad del espíritu, y de ahí su ligazón indisoluble con la *verdad* (*verdad interior* que a través de la escritura sale *hacia fuera*) que expresa. Ciertamente, cuando hacemos alusión al *orgullo* intelectual que el poeta del *Alexandre* parece mostrar parece que repetimos ese mecanismo de asociación entre la expresión del *uno mismo* y lo que el texto, la más de las veces ajeno a esa lógica en los discursos medievales, objetivamente nos dice.

Y de ahí, otra de las muchas distorsiones que nos interesa señalar. Como cualquier poeta de su tiempo, el del *Alexandre* va a glosar, a través de la práctica de la escritura en vulgar, la Escritura del Creador. Escritura, la del Creador, que se muestra en la propia naturaleza, y cuyas claves para el desciframiento estarían a su vez reveladas en el Libro Sagrado. De ahí que lo que el autor del *Alexandre* se proponga expresar (o *leer*

para ser exactos) no sea otra cosa que la Escritura del Creador, externa, a través de la imperfecta aproximación de la escritura en lengua vulgar. Poco tienen que ver, por tanto, sus palabras con la existencia de una supuesta *verdad interior* que estaría envaneciéndose por el logro de su novedad, pues en la Edad Media el Libro que se lee es el que la Divinidad ha establecido, mientras que en la Modernidad, y el ejemplo de Rousseau es inmejorable, el libro es *uno mismo*. Nótese, a este respecto, que dice que *tan sólo después de haberme leído podrá juzgarse si hizo bien o mal Naturaleza al romper el molde en que me vaciara*. Así pues, ni siquiera *leer mi libro*, sino *haberme leído*, afianzando una identificación total entre la expresión de una *verdad interior* y su plasmación en la escritura. Lógico, si tenemos en cuenta que la lógica que rige ambos textos es diferente (¿pero acaso no nos hemos acostumbrado desde la escuela a leer la *intención del autor* lo mismo en el texto de Rousseau que en el del *Alexandre* proviniendo ambos de mundos tan diferentes?). Si el hombre del *Alexandre* posee un saber que le es revelado por Dios y debe compartirlo, esto se debe al hecho mismo de que es criatura (es decir, "creatura") emanada del Creador, mientras que Rousseau asegura cierta autonomía propia de una sociedad no sacralizada al considerar cómo fue moldeado por Naturaleza.

En esta imagen del libro como expresión del "Yo" se cifra una de las claves. En Rousseau, el Supremo Hacedor "ve", no interviene, observa a alguien que dice *me he mostrado cual fui*, mientras que en el *Alexandre*, como cualquier texto en *cuaderna vía*, la voz que glosa la Sabiduría Divina, dadora de toda la sabiduría, sólo puede articularse desde la *humilitas*. Para poner un ejemplo de la sideral distancia que separa ambos mundos, aunque a veces los criterios de la Modernidad se hayan impuesto sobre los medievales,[125] pongamos el ejemplo que un concepto tan ricamente semántico como es el corazón puede ocupar en cada uno de ellos. Rosseau dice *siento mi corazón y conozco a los hombres*, así como *que cada cual descubra su corazón, con sinceridad idéntica a la mía*. El corazón es tomado como equivalente del sentir, y el sentir en equivalente de la verdad (sinceridad), al ser el sentir concebido como la parte no artificiosa del ser humano, no manchada por el artificio de la razón, aquella en la que Naturaleza se muestra en estado puro. Para Rousseau esta serie de equivalencias son tomadas como una regla universal, pues también al comienzo de la obra dice que: "Antes de pensar

[125] Hace mucho que sabemos que el propio nombre de Edad Media es una imposición.

sentí: tal es el común destino de la humanidad" (1983: 29). No es de extrañar que el despertar de la auto-conciencia vaya asociado, a la imagen del libro, pues añade: "Tan sólo me acuerdo de mis primeras lecturas y del efecto que en mí produjeron; a partir de entonces empieza sin interrupción la conciencia de mí mismo" (29).

En el lado de la literatura medieval, esta asociación entre escritura, o lectura, o libro, y *verdad interior* no se da, como sí se da, en cambio, su asociación con la verdad Divina o "revelada". Otra cosa muy distinta es que el lector moderno, mucho más roussoniano que alejandrino, deje desatar alguna de sus pasiones (y sin duda el nacionalismo es una de ellas) y a su imagen y semejanza traslade su propio orgullo de encontrarse ante la *primera escuela de poesía erudita* del arte castellano al autor del *Alexandre*. La imagen del libro como auto-conciencia se ha impuesto de manera total sobre la imagen del libro como glosa del Libro. Así, lo que afectivamente Rousseau lee como verdad de la naturaleza en su propio corazón, tiene un significado muy diferente en los textos medievales.

Ejemplar es uno de los consejos que Aristóteles dona a Alejandro en el *Libro de los buenos proverbios*:

> Pues non dexes de mostrar bien querençia a los pueblos por tal que ayas so amor y la su ondra y sepas que los días vienen sobre todas las cosas y sobre todos los fechos y sobre todas las nombradias del mundo y fazenlas todas olvidar, fueras ende las cosas del amor que fincan en los coraçones de los omnes porque los eredan los nuevos de los antiguos (*Libro de los buenos proverbios* 1970: 97).

El corazón, de acuerdo con la fisonomía medieval, es el órgano privilegiado de la memoria, no sólo en sentido figurado. De ahí que el amor del rey deba *fincar en los coraçones de los omnes porque los eredan los nuevos de los antiguos*. Frente a la intimidad roussoniana que se hace pública, encontramos el organicismo sustancialista medieval que se interioriza en cada hombre a través de la nombradía. Casi estamos hablando del camino inverso, cuya funcionalidad social, que no íntima, nos podría llevar a hablar de un "señorío del corazón" si le diéramos la vuelta a aquella otra sentencia de Aistóteles en la misma obra: "Y sepas que el señorio del cuerpo non lo puedes mover a los coraçones sinon con fazer bien y merçed" (*Libro de los buenos proverbios* 1970: 93).

De acuerdo con ese organicismo medieval, más que la expresión íntima del sentir y la afectividad, relacionados a través de un discurrir que podríamos tildar de simbólico, o metafórico (o incluso poético), las leyes por las que se rige el corazón medieval son materiales, fisiológicas, y establecen una relación indisoluble entre el estado corpóreo y lo que nosotros llamamos *estado de ánimo*. Igualmente leémos un muy clarificador pasaje en el *Libro de los buenos proverbios*, cuando Alejandro:

> Oyo de su maestro Aristotiles que de la tristiçia se desfaze el coraçon y que lo faze muy chico. Pues quísolo provar y mando tomar un animalia, el que es mas cerca de la natura del omne, y mandolo prender y pusol muchos dias y mandol meter en un logar muy apartado y daval de la vianda tanta quanta se mantuviese y a cabo de muchos dias mandol sacar y fizol matar y fallaron su coraçon muy chico y desfecho. Pues sopo que Aristotiles, el sabio, que dixiera verdar de sos enseñamientos (*Libro de los buenos proverbios* 1970:100).

Alejandro, que recibe los consejos de su ayo Aristóteles para ser rey, se preocupa de su corazón porque el corazón del rey es el corazón del Reino, a través de una relación de simpatía en sentido etimológico. No pensamos que el autor del *Libro de Alexandre* muestre la *verdad interior* de su corazón (concebida, tal vez subliminalmente, por una parte de la crítica como el impulso de amor patrio que le lleva a crear una escuela diferenciadora de las letras castellanas), sino que más bien andaría preocupado por el estado del corazón del rey. Un corazón que sería a la par recipiente del valor y del entendimiento, como queda asegurado en la cuaderna 12c, que nos muestra que lejos de ser *muy chico y desfecho*: "íbale con la edat el coraçón creçiendo" (*Libro de Alexandre* 2003: 137).

Montaigne: ni "el servicio a ti" ni "el favor del mundo"

El 1 de marzo de 1580 fecha Michel de Montaigne el famosísimo Prólogo "Al lector" que figura al frente de sus *Ensayos*:

> Este es un libro de buena fe, lector.
>
> De entrada te advierto que con él no me he propuesto otro fin que el doméstico y privado. En él no he tenido en cuenta ni el servicio a ti, ni mi gloria. No son capaces mis fuerzas de tales designios. Lo he dedicado al particular solaz de parientes y amigos: a fin de que, una vez me hayan perdido (lo que muy pronto les sucederá), puedan hallar en él algunos rasgos de mi condición y humor, y así alimenten, más completo y vivo, el conocimiento que han tenido de mi persona. Si lo hubiera escrito

> para conseguir el favor del mundo, habríame engalanado mejor y mostraríame en actitud estudiada. Quiero que en él me vean con mis maneras sencillas, naturales y ordinarias, sin disimulo ni aritificio: pues píntome a mí mismo. Aquí podrán leerse mis defectos crudamente y mi forma de ser innata, en la medida en que el respeto público me lo ha permitido, que si yo hubiere estado en esas naciones de las que se dice viven todavía en la dulce libertad de las primeras leyes de la naturaleza, te aseguro que gustosamente me habría pintado por entero, y desnudo. Así, lector, yo mismo soy la materia de mi libro: no hay razón para que ocupes tu ocio en tema tan frívolo y vano. Adiós, pues (2005: 47).

Hay dos puntos de ruptura en el texto de Montaigne en comparación con el "Yo" que sostiene los textos medievales, el mismo que ha sustentado la crítica individualista. Veámoslo por partes.

Montaigne es muy explícito en sus intenciones, y ya nos avisa de que, de entrada, no se ha *propuesto otro fin que el doméstico y privado,* y que por tanto –le dirá al lector- *no me he propuesto ni el servicio a ti, ni mi gloria*. Señala el profesor Juan Carlos Rodríguez cómo la distinción básica privado/público no existe en la Edad Media, y sólo empieza a ser operativa en la transición del feudalismo al capitalismo (1990: 29-111). En cierto sentido, Montaigne está produciendo ese discurso que asocia el libro con la expresión de la parte privada del individuo, a través de un "Yo" que por sí solo legitima el discurso. Su antológica sentencia *–yo mismo soy la materia de mi libro-* es todo un ejemplo, quizá el más paradigmático, al respecto. Para el caso que nos ocupa la cuestión es más peliaguda de lo que parece, puesto que este afán particularizador que nos muestra Montaigne, y que después recogerá, por ejemplo, Rousseau, da como resultado un tipo de discurso literario que sólo se explica en función de los rasgos individuales del sujeto que lo produce. Pero una vez más la pregunta que nos resulta pertinente es si, por ejemplo, tal lógica es la misma que sostiene la escritura de la cuaderna segunda del *Alexandre*, si esta es comprensible sólo mediante la consideración del sujeto (anónimo por lo demás) que la lleva a cabo. En otras palabras, lo que nos planteamos es si es explicable por el *his own case* que Willis, en su replanteamiento de la cuestión en clave individualista, había considerado fundamental.

Y entonces, si como dice Juan Carlos Rodríguez la dialéctica privado/público no se empieza a producir hasta la transición entre feudalismo y capitalismo (o lo que la habitual visión fenomenológica conceptualiza como Edad Media/Renacimiento),

podemos preguntarnos qué es lo que la voz "privada" del poeta del *Alexandre* expresa "públicamente". Aparentemente no hay más lógica que esa para entender la articulación social del discurso literario. Pero unas palabras de Malcolm K. Read acerca del *Amadís de Gaula* bien puede servirnos ahora mismo a nosotros: "The idea is never posed of intimate «action» bound to private relations (...) not on the public stage but in the World" (2000: 561). Así pues, el sujeto que articula la famosa cuaderna, como todos los del llamado *mester de clerecía*, no es un sujeto que expresa *su verdad*, sino un sujeto que glosa el Mundo, que intenta descubrir *la verdad*, cifrada en forma de Libro del Mundo de la propia mano del Creador.

En ese espacio, aquel que sabe *clerecía*, como hombre letrado, se legitima continuamente para ejercer el privilegiado ejercicio de intérprete de la Verdad (¿qué otra cosa sino una legitimación estamental es la cuaderna segunda?). Cuando Montaigne escribe al lector aquello de *no me he propuesto ni el servicio a ti, ni mi gloria*, quizá no esté de más que pongamos el acento en la palabra *servicio*, pues con ello Montaigne, de alguna manera, se está situando al margen de un mundo en el que rigen las leyes de vasallaje, un mundo cuya relación central es aquella del vasallo con respecto a su señor. De manera que el hombre es pensado, en la Edad Media, como vasallo de Dios en la Tierra. De ese imaginario nace toda una idea de pertenencia al sistema tripartito que ha explicado magistralmente Georges Duby:

> La triplicidad es, en efecto, uno de los elementos del sistema. Porque en el universo reina la desigualdad, algunos gobiernan, otros deben obedecer. En consecuencia dos condiciones dividen a los hombres: están determinados por el nacimiento, por la "naturaleza": algunos nacen libres y otros no, algunos "nobles" y otros "siervos". Permanecen en esta posición originaria mientras viven en la parte del mundo mancillada por el pecado. En la medida en que adaptan su existencia a las exigencias del *ordo*, respetan la ley divina que les empuja a vivir como viven los ángeles y logran escapar de la impureza, los servidores (o los siervos) de Dios se liberan de lo que impone la diferencia de condiciones. La fractura permanece tal cual sólo entre los laicos. Ella instala una tercera categoría de sumisión, el "vulgo" (...) conducido por los *oratores* y los *bellatores* (1980: 82-83).

Montaigne rompe la relación de pertenencia al enunciar un texto que no se articula desde el *servicio* al lector. Un servicio, desde luego, que sí encontramos en el Exordio del *Alexandre*: "Señores, si queredes mi serviçio prender / querríamos de grado servir de

mi mester" (*Libro de Alexandre* 2003: 129). Como pertenenciente a la esfera de los *oratores*, el texto del *Alexandre* encuentra su camino, en buena medida, dentro de la lógica feudal del vasallaje. Lo sintetiza inmejorablemente el Arcipreste en la cuaderna 126 del *Libro de buen amor*: "Otros entran en orden por salvar las sus almas, / otros toman esfuerço en querer usar armas, / otros sirven señores con las sus manos amas" (*Libro de buen amor* 2006: 41-42). En una sociedad concebida como un cuerpo orgánico, pertenecer a la esfera de los *oratores* es hacer *servicio* en función de la salvación del alma que atañe a dicho cuerpo. *Ganar el favor del mundo*, esto es, el único espacio imaginable antes del surgimiento de la distinción entre lo privado y lo público, y no hacerlo *por servicio* al lector, como el escritor/vasallo medieval, que escribe para salvar su alma, la de sus semejantes, y para rendir pleitesía al Creador... este es el tipo de escritura que hemos aprendido a reconocer como nuestra, también desde Montaigne. No es tan claro que sea la misma que rige la lógica del hombre medieval.

San Agustín: Angusta est domus animae meae

Hasta aquí una serie de textos fundamentales que, en nuestra opinión, nos han configurado como lectores modernos. ¿Pero qué tipo de sujeto, de "yo", encontramos en un autor considerado uno de los pilares de la cultura medieval como lo es San Agustín? Sus *Confesiones*, más que distintas de las ya vistas de Rousseau, empiezan con un Capítulo I que reza así:

> *Magnus est, Domine, et laudabilis valde, magna virtus tua et sapientiae tuae non est numerus*. Et laudare te vult homo, aliqua portio creaturae tuae? Et homo circumferens mortalitem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium, quia *superbis resistis?* Et tamen laudare te vult homo aliqua portio criaturae tuae. Tu excitas, ut laudare te delectet quia fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te. Da mihi, Domine, scire et intellegere, utrum sit Prius invocare te an laudare te et scire te prius sit an invocare te. Sed quis te invocat nesciens te? *Quomodo* autem *invocabunt, in quem non crediderunt?* Aut *quomodo credunt sine praedicante? Et laudabunt Dominum qui requirunt eum.* Quaerentes enim inveniunt eum et invenientes laudabunt eum. Quaeram te, Domine, invocans te et invocem te credens in te: praedicatus enim es nobis. Invocat te, Domine, fides mea, quam dedisti mihi, quam

> inspirasti mihi per humanitatem Filii tui, per ministerium praedicatoris tui (2005: 73-74).[126]

La diferencia con los textos vistos anteriormente es bastante radical, pues en San Agustín la condición del hombre está determinada por dos supuestos básicos de las sociedades sacralizadas: por una parte no se expresa según la ley de la naturaleza, sino como parte de ésta, entendida como fruto de la obra del Creador (*homo aliqua portio creaturae tuae*); y por otra, su misma estancia sobre la tierra está marcada por su condición de pecador (*homo circumferens mortalitem suam, circumferens testimonium peccati sui et testimonium*).

De manera que la interioridad que se plasmaba en el corazón roussoniano aquí no es sino una interioridad que busca la presencia de su Creador (*fecisti nos ad te et inquietum est cor nostrum, donec requiescat in te*). La diferencia es sustancial, puesto que lo que podían "expresar" Kant, Rousseau, o Montaigne no era sino lo que había en ellos mismos, lo que puede expresar San Agustín no es sino un conocimiento, una revelación que, aunque provenga de sí y descanse en su corazón, viene de fuera, y lo recibe del gran Señor (*Domine*) que es el Creador (*Da mihi, Domine, scire et intellegere*). Se trata de "buscar" a ese *Domine*, no de "leerse" a uno mismo (*Quaerentes enim inveniunt eum et invenientes laudabunt eum*): por la acción de ese Señor, lo que se puede saber, ya "estaba en mí", había sido "predicado" (*praedicatus enim est nobis*).

---

[126] La traducción del fragmento, que aparece en el mismo volumen a cargo del agustino Ángel Custodio Vega, reza así: "*Grande eres, Señor, y laudable sobremanera; grande tu poder, y tu sabiduría no tiene número*. ¿Y pretende alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación, y precisamente el hombre, que, revestido de su mortalidad, lleva consigo el testimonio de su pecado y el testimonio de que *resistes a los soberbios?* Con todo, quiere alabarte el hombre, pequeña parte de tu creación. Tú mismo le excitas a ello, haciendo que se deleite en alabarte, porque nos has hecho para ti y nuestro corazón está inquieto hasta que descanse en ti. Dame, Señor, a conocer y entender qué es primero, si invocarte o alabarte, o si es antes conocerte que invocarte. Mas, ¿quién habrá que te invoque si antes no te conoce? Porque, no conociéndote, fácilmente podrá invocar una cosa por otra. ¿Acaso, más bien, no habrás de ser invocado para ser conocido? Pero ¿y *cómo invocarán a aquel en quien no han creído? ¿Y cómo creerán si no se les predica?* Ciertamente, *alabarán al Señor los que le buscan*, porque los que le buscan le hallan y los que le hallan le alabarán. Que yo, Señor, te busque invocándote y te invoque creyendo en ti, pues me has sido ya predicado. Invócate, Señor, mi fe, la fe que tú me diste e inspiraste por la humanidad de tu hijo y el ministerio de tu predicador" (San Agustín 2005: 73-74).

Este tipo de subjetividad medieval nos lleva a leer en el maestro de Hipona: "Non ergo essem, Deus meus, non omnino essem, nisi esses in me. An potius non essem, nisi essem in te, *ex quo omnia, per quem omnia, in quo omnia?*" (San Agustín 2005: 74).[127]

Si antes era la autonomía del sujeto la que bastaba para expresar una *verdad interior*, una *verdad natural*, ahora éste sólo es un receptor que contiene aquello que puede abarcar de la Sabiduría Divina, la cual glosa para conocerse a sí mismo: "Angusta est domus animae meae, quo venias ad eam: dilatetur abs te" (77).[128] Y es en esta línea, aunque con ello no queremos establecer una veta directa de agustinismo, sino una concepción mucho más general del escritor medieval como glosador de la obra del Creador, del Libro del Mundo y del Libro Sagrado, en la que tal vez pueda entenderse el "Yo" que sostiene los poemas *de clerecía*, mucho más que desde la idea individualista que, como bien decía Menéndez Pidal, se basaba en el supuesto de que toda obra literaria es creación de un autor individual.

¿Expresaría *su verdad* el autor del *Alexandre* en los versos del exordio o estaría más bien legitimándose como voz perteneciente a un estamento que, por saber *clerecía* conocería los resortes de la Escritura y por tanto evitaría los dislates y errores de la *juglaría*? Nosotros pensamos que lo segundo. Si bien el autor no estaba haciendo "literatura", esto es, expresando *su verdad*, ya sea ésta considerada el establecimiento de una *escuela literaria* o la exposición programática de *su propio caso*, estaba llevando a cabo un acto de "escritura" en el sentido medieval del término. Esto es, más que narrando *su verdad*, glosaba *La Verdad*.

En el punto de mira

Este breve recorrido por la configuración de la subjetividad literaria que, pensamos, está en el fondo de la separación teórica entre individualistas (sujeto individual, pero sujeto) y tradicionalistas (sujeto colectivo, pero sujeto) nos ha servido

[127] "Nada sería yo, Dios mío, nada sería yo en absoluto si tú no estuvieses en mí; pero, ¿no sería mejor decir que yo no sería en modo alguno si no estuviese en ti, *de quien, por quien y en quien son todas las cosas*" (San Agustín 2005: 74). Traducción del padre Ángel Custodio Vega.

[128] "Angosta es la casa de mi alma para que vengas a ella: sea ensanchada por ti" (San Agustín 2005: 77). Traducción citada.

para poner algunos matices ante el desenfoque que tales nociones, tradicionales en la crítica, producen. Hemos arrancado en Kant para, retrospectivamente, desembocar en uno de los pilares básicos desde los cuales se articula la subjetividad medieval, como es San Agustín. Un enfoque más detallado de nuestro objetivo, esto es, un centrar perfectamente el punto de mira, nos va a llevar ahora a comentar –brevemente claro- un caso del Medioevo surgido en las letras romances para, después, poner algunos ejemplos de cómo el "Yo" que aparece en los textos de clerecía, más que contar *su propia verdad* (*his own case*), se muestra como intermediario terrenal de *la Verdad* establecida por el creador.

Petrarca y Santillana: "modernidad" del siglo XIV y Edad Media del XV

Pongamos, para acabar este breve recorrido anterior a los textos en *cuaderna vía*, un par de ejemplos del Medioevo escritos en lenguas romances. Para la comparativa hemos escogido un mismo tema y prácticamente un siglo de diferencia. El primero de ellos, tercero del *Canzoniere* de Petrarca, narra la primera vez que Petrarca cae enamorado de Laura, el 6 de abril de 1327. El segundo se corresponde, igualmente, con los *Sonetos fechos al itálico modo*, del Marqués de Santillana, escritos al parecer a partir de 1438 (más de un siglo después del acontecimiento del soneto de Petrarca, por tanto). Ambos narran un mismo tema: la herida de amor que suscita el avistamiento de la amada.

El Soneto III de Petrarca es el siguiente:

> Era il giorno ch'al sol si scoloraro
> per la pietà del suo factore i rai,
> quando i' fui preso, et non me ne guardai,
> ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro.
> Tempo non mi parea da far reparo
> contra colpi d'Amor: però m'andai
> secur, senza sospetto; onde i miei guai
> nel commune dolor s'incominciaro.
> Trovommi Amor del tutto disarmato
> et aperta la via per gli occhi al core,
> che di lagrime son fatti uscio et varco:
> però al mio parer non li fu honore
> ferir me de saetta in quello stato,

a voi armata non mostrar pur l'arco. (Petrarca I 2004: 134).[129]

Y el Soneto III de Santillana, en el que "el actor muestra cómo en un día de una fiesta vió a su señora asy en punto é tan bien guarnida, que de todo punto le refrescó la primera ferida de amor", dice así:

Quál se mostrava la gentil Lavina
En los honrados templos de Laurençia,
Quando solepniçavan á Heretina
Las gentes della, con toda fervençia;
É qual paresçe flor de clavellina
En los frescos jardines de Florençia,
Vieron mis ojos en forma divina
La vuestra imágen é deal presençia,
Quando la llaga ó mortal ferida
Llagó mi pecho con dardo amoroso:
La cual me mata en pronto é dá la vida,
Me façe ledo, contento é quexoso.
Alegre passo la pena indevida;
Ardiendo en fuego, me fallo en reposo. (Santillana 1989: 307).

Centrémonos, por un momento, en el primero. Como ya ha sido recordado, el 6 de abril de 1327 nos cuenta Petrarca que Laura se aparce por primera vez antes sus ojos en la Iglesia de Santa Clara de Aviñón, durante el primer servicio religioso de la mañana. Ni la fecha ni el espacio de encuentro, como sabemos, son casuales, pues se ha identificado ese día con el Viernes Santo. Y el dato es importante, pues determina la partición del cancionero petrarquista en tres etapas: 1) la etapa anterior al encuentro con la amada, en la que el poeta mira atrás y se arrepiente de los errores de su vida; 2) el momento en el que se encuentra con la dama, absolutamente central, y que por ser el mismo en el que se centra el poema comentaremos a continuación con algo más de detalle; y 3) la vida a partir del encuentro con la amada, marcada por el rechazo de

[129] El texto italiano reza según el establecido por Gianfranco Contini. La traducción española, de Jacobo Cortines, sería la siguiente: "Era el día en que al sol se le nublaron / por la piedad de su hacedor los rayos, / cuando fui prisionero sin guardarme, / pues me ataron, señora, vuestros ojos. / No creí fuera tiempo de reparos / contra golpes de Amor, por ello andaba / seguro y sin sospecha; así mis penas / en el dolor común se originaron. / Hallóme Amor del todo desarmado, / con vía libre al pecho por los ojos, / que de llorar se han vuelto puerta y paso; / pero, a mi parecer, no puede honrarle / herirme en ese estado con el dardo, / y a vos armada el arco ni mostraros." (Petrarca I 2004: 135).

Laura, la cual le muestra sus cualidades potencialmente divinas al acabar de mostrarle el error de amar las cosas mundanas.

¿Qué sucede durante el encuentro con la amada que nos narra el Soneto III de Petrarca? La vivencia, ocurrida durante el viernes santo (*Era il giorno ch'al sol si scoloraro / per la pietà del suo factore i rai*) que aparentemente es "íntima", se lleva a cabo a partir del alegórico juego entre muerte/resurrección, de manera que la muerte de la vida anterior del poeta, a raíz del dolor producido por la herida de amor, anuncia una nueva resurrección, interiorizando el sentido de la Pasión de Cristo (*onde i miei guai / nel comune dolor s'incominciaro*). Lo que tenemos en Petrarca es un intercambio "anímico" que se manifiesta a través del intercambio de miradas (*e aperta la via per gli occhi al core*). De esta manera Petrarca queda "sujeto", "atado" por los ojos de Laura (*quando i' fui preso, et non me ne guardai, / ché i be' vostr'occhi, donna, mi legaro*). Su "herida" lo convierte en el sujeto "transitivo" del amor (*Trovommi Amor del tutto disarmato*).

En cierta manera, el "Yo" de Petrarca, que áun no podemos considerar ajeno a la Sacralización, tiene rasgos que nos resultan reconocibles, plenamente asimilables desde nuestra modernidad: la "interiorización" de una experiencia. Una experiencia que no es propia, y que se vive de acuerdo con una codificación ya establecida por los sucesos que marca el Libro Sagrado. Lo novedoso es que, a partir de tal Libro, Petrarca escribe –y en vulgar- el libro de su propia vida. De los sucesos generales se extrae una conexión atemporal que resulta interna.

¿Sucede lo mismo con el Soneto III de Santillana? La crítica ha intentado siempre explicar el fracaso de introducir el soneto en las letras castellanas como un problema formal (Menéndez Pidal, por ejemplo, pensaba que el fallo estaba en su "imitación sin adaptación"). Sin embargo, nosotros queremos sugerir que la gran diferencia quizá estribe en un problema idológico. Aunque escrito más de un siglo después de los sucesos que narra Petrarca, don Íñigo López de Mendoza vive en un mundo muy diferente desde el cual no es posible articular el mismo tipo de subjetividad de la que hace gala Petrarca. Petrarca, aunque "lee" una experiencia que ya ha ocurrido, lo hace con la conciencia de que nuevamente está ocurriendo "en su interior", y ese "interior", esa alma que encuentra directamente una salida desde el corazón a los ojos, no es exactamente el mismo espacio en el que se desenvuelve la voz de Santillana.

Las reminiscencias clásicas con las que comienza Santillana pueden llevar a engaño, pues el mundo en el que se desenvuelve muestra un estado de Sacralización mucho más contundente que el de Petrarca. ¿Por qué? Al margen de la referencia, muy retórica, a Lavinia, la hija del rey Latino que desobedeciéndolo se casa con Eneas, así como a la ciudad lacial de Laurencia nos remite, sin nombrarlo, a la autoridad del poeta por antonomasia en la Edad Media: Virgilio. Por otra parte, más que experimentar "transitivamente" una experiencia, como sucede con Petrarca, el marqués de Santillana "lee" la "forma" de la figura de su dama (*Vieron mis ojos en forma divina / La vuestra imagen é deal presençia*), lo cual no es exactamente quedar preso, como Petrarca, sino "glosar", "comentar" una figura cuya "forma divina" conserva aún trazos, reminiscencias, de la voluntad del Creador. No es tanto un "intercambio anímico" como un "Yo" que, a la manera de lo que veremos que hace la *clerezía*, "glosa" los signos dispuestos en el Mundo por el Creador, aunque estos signos sean trasladables a la experiencia amorosa mediante la contemplación de la figura de la dama. El juego muerte/resurrección que interiorizaba Petrarca queda aquí reemplazado por el de muerte/vida (*da la vida*), y el pecho desde el cual el alma se proyectaba en su camino del corazón a los ojos es aquí un pecho simplemente herido de muerte (*Quando la llaga ó mortal ferida / Llagó mi pecho con dardo amoroso*). El último verso (*Ardiendo en fuego, me fallo en reposo*) es muy revelador, toda vez que el "reposo", la ausencia de movimiento, es concebida como el estado perfecto en sentido aristotélico. Si los cuerpos tienden al reposo alcanzan su *lugar natural*, pre-establecido por la voluntad Divina. A esa ley, como vemos, no se sustrae en absoluto Santillana, a diferencia de Petrarca, cuya búsqueda, nacida de la vida "interior" no habría de cesar.

¿Cómo es posible que con un siglo de diferencia el tipo de subjetividad petrarquista nos sea mucho más reconocible que la de Santillana? Pensamos que los resortes ideológicos mediante las cuales se configuran los discursos que llamamos "literarios" no tienen por qué corresponderse *sensu strictu* con la sucesión temporal a la que la crítica fenomenológica nos tiene acostumbrados. El Soneto III de Petrarca fue producido en un mundo de ciudades-Estado que no es, rigurosamente hablando, el nuestro, pero que está en el origen de nuestro mundo; el Soneto III de Santillana, por su parte, fue producido en un mundo de señores feudales que hace mucho que dejó de ser el nuestro. El mundo de Petraca se transformaría, sobreviviría en el tiempo dando lugar y cabida al hombre moderno; el mundo de Santillana tendría su fin en un momento dado

(con la disolución del feudalismo y sus categorías ideológicas sacralizadoras), no sobreviviría para alumbranos. Ahí, pensamos, reside la diferencia.

Huelga decir que los textos que analizamos en esta tesis, aunque muy alejados también del mundo de Santillana, pertenecen a un mundo que produce un tipo de subjetividad muy distinta a la nuestra (justo lo contrario de lo que la crítica individualista, así como el "ultra-individualismo" pidaliano, habían querido utilizar como argumento principal, sin darse cuenta de que su punto de partida no era tan inamovible). Nos ocupamos de un mundo que no es el nuestro, que es "otro". He ahí la dificultad, y he ahí el aliciente y la belleza.

Enfocando, al fin, "por la cuaderna vía"

Procederemos, en el breve comentario de algunos textos *por la cuaderna vía*, a través de la misma disposición retrospectiva, hasta centrar del todo nuestro objeto en el arranque del tipo de "subjetividad" que nosotros hemos ido disociando, en la medida de lo posible, de la actual.

El último texto *por la cuaderna vía* que conocemos en la literatura castellana medieval, el *Libro Rimado de Palacio*, del Canciller Pero López de Ayala, presenta una característica distintiva muy evidente ya desde sus primeras estrofas, Así, en la número 7, leemos lo siguiente:

> Pensando yo en la vida deste mundo mortal,
> que es poca e peligrosa, llena de mucho mal,
> faré mi confesión en la manera qual
> mejor se me entendier, si Dios aquí me val. (López de Ayala 1993: 136).

Fijémonos en que la voz que nos habla en primera persona no se propone hacer otra cosa que una *confesión* en lengua romance (*faré mi confesión en la manera qual / mejor se me entendier, si Dios aquí me val*). Tenemos la ventaja de contar, para nuestros propósitos, y a diferencia de otros poetas *de clerecía*, con un retrato externo del Canciller de Ayala, "cavallero de grant linaje", como lo definiría su sobrino Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones y semblanzas*. La condición particular de Ayala parte del hecho de que, sin formar parte del estamento clerical, es un hombre que sabe *clerecía*, tal y como también deducimos de la semblanza de Fernán Pérez de Guzmán: "Amó mucho la çiençia, diose mucho a los libros e estorias, tanto que como quier que él

fuese asaz cavallero e de grant discrición en la plática del mundo, pero naturalmente fue muy inclinado a las çiençias, e con esto grant parte del tienpo ocupava en el leer e estudiar, non obras de derecho, sinon filosofía e estorias" (Pérez de Guzmán 1998: 95-96).

Y he ahí que, no siendo él propiamente clérigo, se propone escribir en una forma tradicionalmente dominio de los clérigos. En buena medida, Pero López de Ayala adopta un discurso *ajeno*, y de ahí que adopte el discurso de la confesión, a diferencia del *mester sin pecado* que nos ofrece el *Alexandre*. La voz de Ayala se articula como la de un pecador –que "Amó mucho mugeres, más que a tan sabio cavallero como él se convenía" (Pérez de Guzmán 1998: 96), escribe su sobrino-; un pecador que se muestra consciente (cuaderna 3), plenamente, de que:

> Es alta teología sçiençia muy escura;
> los señores maestros de la Santa Escriptura
> lo pueden declarar, ca lo tienen en cura:
> yo podrié, como sinple, errar por aventura. (López de Ayala 1993: 135).

De manera que, si el saber *de clerecía* supone destreza en el dominio de la escritura, y no menos en el de la Escritura, en la cual se ampara, desde su condición de *simple* se presenta como alguien que, mostrando el saber que implícitamente acompaña al uso de la cuaderna vía, va a readaptar hábilmente el tópico de la *humilitas*. Pero López de Ayala, con esa estrategia, no muestra su *verdad interior*, sino que, como no puede ser pensado de otra manera en su momento, escribe "encomendándose" al Creador (cuaderna 8ab): "Lo primero, encomiendo en este escripto yo / la mi alma a Dios, que la formó e crió" (López de Ayala 1993: 136). No es *su verdad*, por tanto, sino *la verdad* esperable en un mundo que es visto como penitencia toda vez que el hombre, desde su nacimiento, arrastra la mancha del pecado (*la vida deste mundo mortal / que es poca e peligrosa, llena de mucho mal*).

En el *Libro de buen amor*, por su parte, encontramos un caso equiparable a Berceo en la medida de que encontramos un nombre y un apellido. Tal es el caso de la cuaderna 19:

> E porque de todo bien es comienço e raíz
> la Virgen Santa María, por ende yo, Joan Royz,
> Açipreste de Fita, d'ella primero fiz
> cantar de los sus gozos siete, que ansí diz: (Arcipreste de Hita 2006: 15).

En cierta manera en esta estrofa están perfectamente delimitados los códigos por los que se rige el "Yo" medieval que articula Juan Ruiz, y que con frecuencia ha sido visto como una suerte de anticipación del "Yo autorial" en sentido moderno, como una temprana eclosión de la conciencia de autor en las letras castellanas.

Leído en sus coordenadas estrictamente históricas, lo cierto es que lo que Juan Ruiz produce en esa estrofa es un tipo de "Yo" bastante alejado del nuestro. Esto queda muy claro si volvemos sobre el sistema tripartito que define a la sociedad feudal, en la que la posición del hombre en el mundo se define por su relación de pertenencia a un determinado estamento, lo cual nos lleva a pensar si, cuando se hace especial énfasis en la presencia de un nombre y un apellido, no se tiende, a la vez, a pasar demasiado por alto su condición de "Arcipreste de Fita". "Juan Ruiz, Arcipreste de Fita", pensamos, marca mucho más que una determinada identidad: es síntoma de un *estado*, de una determinada posición, de un *lugar* sobre el mundo. A diferencia de lo que ocurre con Ayala, el Arcipreste escribe en una forma, la *de clerecía*, propia de un estamento al que él mismo pertenece, luego no necesita legitimarse para la práctica de la escritura, como hacía el Canciller, ya que su propio *estado*, el propio *lugar natural* que ocupa sobre el mundo lo habilita de por sí para ello. Y al igual que el Canciller, no cuenta *su verdad*, sino que intenta trasladar a la lengua romance la Verdad que, como es propio de las sociedades sacralizadas, sólo depende de la Divinidad. Como buen vasallo, ya en las primeras diez cuadernas del *Libro* Juan Ruiz se encomienda al Señor y a la Virgen ("Señora de todos los señores" es llamada en la décima cuaderna).

Ya se ha mencionado muchas veces que esta lógica de la servidumbre plasmada en las diversas realizaciones de la *humilitas* funciona a la perfección en el exordio del *Libro de Alexandre*; y tampoco son ajenos a esto el *Libro de Apolonio*, cuyos dos primeros versos no dejan lugar a dudas: "En el nombre de Dios e de Santa María / si ellos me guiassen estudiar querría" (*Libro de Apolonio* 1999: 71); ni el *Poema de Fernán González*, que así comienza: "En el nombre del Padre que fizo toda cosa, / del que quiso nasçer la Virgen preciosa / e del Spíritu Santo, que igual *dellos posa*" (*Poema de Fernán González* 1998: 41). Pero la cosa se complica al llegar a la obra berceana, toda vez que, como ocurre con algunos poemas *de clerecía* durante el siglo XIV, nos volvemos a encontrar con un nombre y un apellido concretos.

Los ejemplos a los que podríamos aludir para encuadrar la obra de Berceo dentro de un tipo de "Yo" que no se corresponde en absoluto con el que sostiene la noción de "individuo" en sentido moderno son innumerables, así que con el objetivo de no perdernos en un marasmo de citas que bien podría ser materia de una tesis aparte vamos a comentar dos casos muy concretos. En la última cuaderna, la 205, del *Poema de Santa Oria* leemos:

> Gonçalo li dixieron al versificador,
> que en su portalejo fizo esta lavor,
> ponga en él su gracia Dios el Nuestro Señor
> que vea la su Gloria en el Regno Mayor (*Poema de Santa Oria* 1992: 551).

Los detalles que se nos donan son generosos, incluso en el espacio, pues como señala la editora Isabel Uría, el *portalejo* al que se alude bien pudiera ser el pórtico-galería de Suso donde seguramente, según ella, se harían los códices (1992: 550). Detalladamente, también, que Gonzalo sea el *versificador* hace pensar en el autor escribiendo de su puño y letra la obra, recitada por otra persona (*li dixeron*, *ponga en él*). Pero más que mostrarnos un retrato para la posteridad, pensamos, Berceo accede a practicar la *humilitas* amparándose en la *gracia de Dios el Nuestro Señor*, es decir, que tampoco es *su verdad interior* lo que pretende que sea leído en su obra, sino una verdad cuya relación con los hombres no depende de ninguna concepción individual, ni temporal, ni espacial. Una Verdad con mayúsculas.

Es en ese sentido en el que, la muy explícita referencia a su persona que encontramos en el primer verso de la segunda cuaderna correspondiente a la Introducción a los *Milagros de Nuestra Señora*, "Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado" (*Milagros de Nuestra Señora* 1992: 561), no la vamos a entender tanto como una declaración de identidad "individual" como una nueva declaración, en el mismo sentido que hemos visto en el Arcipreste, de *identidad estamental*. En su edición de la obra, Claudio García Turza sugiere, siguiendo a Dutton, que la palabra *maestro* puede significar 'clérigo confesor' o referirse a algún título universitario concedido por la Universidad de Palencia (1992: 560). Sea una cosa u otra, lo que es cierto es que en ella queda implícita cierta noción de autoridad, ya sea moral en el caso de que fuese confesor, o ya sea autoridad en la práctica de la escritura del saber en el caso de que se refiriese a algún título universitario. Esto no hace sino reforzar todavía más la idea de que la voz que se va a articular en los *Milagros de Nuestra Señora* no está precisamente

preocupada por legar a la posteridad su conciencia autorial sino, más bien, y nuevamente, por *servir* a la única voz, la de su Señor/Dios, que en sentido absoluto puede emitir una verdad incuestionable, de validez para todos, como muestra la primera cuaderna de los *Milagros*:

> Amigos e vasallos de Dios omnipotent,
> si vós me escuchássedes por vuestro consiment,
> querríavos contar un buen aveniment:
> terrédeslo en cabo por bueno verament. (*Milagros de Nuestra Señora* 1992: 561).

Cuaderna, puede verse, en la que la autoridad desde la que se escribe se despliega en una doble imagen de la servidumbre: por un lado, la servidumbre universal, general, debida al Creador por todos los hombres por su condición de base de *vasallos de Dios omnipotente*; por otro lado, una servidumbre particular, debida por el versificador a quienes quieren escuchar su obra (*si vós me escuchássedes por vuestro consiment*) y que se explica desde la posición de salvaguarda de la sabiduría y la salvación de las almas que el "Yo estamental/clerical" de Berceo posee.

Así que, finalizado este recorrido, la pregunta que volvemos a formularnos con insistencia sigue siendo la misma: ¿existió siempre un sujeto expresando *su verdad interior* en lo que llamamos *obra literaria*? Parece que no, y eso que tal idea estuvo durante décadas en la base de la polémica entre individualistas y tradicionalistas sin que nadie pareciera cuestionar que se tratase de una premisa universal, lo cual nos lleva a ser conscientes de la responsabilidad de delimitar toda una serie de supuestos "previos" –y difíciles de detectar debido a la acción sedimentaria de largos años de tradición- que lanzamos sobre la "lectura" de cualquier tipo de texto al que le hayamos puesto el marchamo de "literario". ¿Leemos, por tanto, los textos o empleamos los textos para leernos, una y otra vez, a nosotros mismos? Esa es, en buena medida, la pregunta de la que vamos a ocuparnos en el siguiente subcapítulo.

2.3. El extraño deformado: *preformismo* y "literatura"

En este subcapítulo nos vamos a ocupar, principalmente, de la idea más tradicional acerca del *mester de clerecía* según la cual éste vendría a ser una escuela poética definida por una determinada foma métrica. Forma, digámoslo así, que se desgajaría dentro de la historia temprana de las letras castellanas y se particularizaría para, al hacerlo, acaparar el mérito de ser la primera *escuela poética* que nace

perfectamente articulada, con conciencia de grupo, en esa historia de la "literatura" castellana (o de la española, en sentido amplio). Un amplio sector de la crítica, y desde luego la visión del *mester de clerecía* que se ha institucionalizado, no parece poner en duda esta idea.

Lo que nos planteamos es si, mediante esa operación que consiste en relacionar forma con conciencia literaria, no estamos cometiendo, en realidad, un acto en el que la anacronía opera de fondo. Una consideración en torno al concepto "literatura" será el último preámbulo antes de establecer unas "leyes" de escritura que sostengan nuestra visión de la *clerecía* en esta tesis. El desacuerdo con la parte de la crítica que defiende una visión más tradicional del *mester*, todo hay que decirlo, llegará a su punto máximo en este apartado. Pero también conviene recordar que lo vamos a tratar aquí es el anticipo de un consenso: pues si la forma, como pensamos, no implica un sujeto codificador de *su propia verdad*, en la Edad Media, ni por consiguiente una *conciencia literaria autónoma*, sí que genera leyes importantísimas para articular el modo de concebir la escritura *de clerecía*, como se verá en el siguiente capítulo.

Forma y "literatura" en el *mester de clerecía*

Retomemos, por un momento, dos de las definiciones que han marcado la concepción del *mester de clerecía* como *escuela poética*, desde los orígenes de su formulación hasta su última gran defensora. En los inicios de la misma, Menéndez Pelayo, como ya se ha visto, escribía aquello de que: "Afectaba esta escuela sumo desprecio hacia las formas toscas y desaliñadas del arte juglaresco, y en cambio gustaba de pregonar sus propias excelencias como *arte de nueva maestría* y *mester sin pecado*, preciándose además de *contar las sílabas* y de *fablar cuento rimado por la cuaderna vía*" (1891: XXX). Heredera indiscutible de esta tradición centenaria en torno a la idea del *mester* como *escuela poética* definida por el uso de una determinada forma, Isabel Uría, recordamos que en su *Panorma crítico*, muestra esta postura sin rodeos: "Por mi parte creo que el «mester de clerecía» es una escuela, que, en el plano formal, se caracteriza por un singular sistema de versificación" (2000: 18). Sistema de versificación tan determinante, de hecho, que en el momento en el que no se cumple –al menos no en la forma estricta que ella reconstruye en los poemas del siglo XIII– en los poemas del siglo XIV, por su tendencia a alargar los versos, esto da pie a que la profesora Uría excluya a estos últimos del *corpus* de la *escuela literaria*.

Conceptos como *plano formal* o *forma literaria* se repiten una y otra vez en la concepción más tradicional del *mester de clerecía*, normalmente aludidos como garante de una voluntad común de construir una poética grupal, o de una voluntad –igualmente grupal pero también personal- de estilo. Al mismo tiempo, el término *escuela* (se entiende que poética o literaria) conlleva de fondo una institucionalización de esa forma poética dentro del corpus de la "literatura", entendida ésta en toda su parcelación nacional, y definida por la exclusividad de un idioma que ya se considera fruto de cierta conciencia nacional,[130] dando como resultado que esta concepción heredada del siglo XIX en torno a la idea de las *literaturas nacionales* ya habría sido un hecho *natural*, presente en la Edad Media. Así, el *mester de clerecía* sólo puede ser la primera escuela poética de las letras castellanas o, lo que es lo mismo, la primera que apreciamos dentro de la literatura española. Mucho más: sería un caso único europeo.

De esta manera, *forma* y *literatura* son dos conceptos que aparecen íntimamente ligados. La *forma*, es más, sería la esencia de la *literatura*, o aquello que explicaría la naturaleza de *lo literario*. Cualquier cultivo insistente de un determinado tipo de forma sería visto como la intención de dejar mella en la historia de la *literatura*, tal y como la concepción fenomenológica nos ha inculcado, y de ahí el aura de lo *literario* manifestada en el análisis, ante todo, del texto en su dimensión inmanente frente a otro tipo de consideraciones históricas o sociales del discurso que lo configura.

¿Pero qué ha ocurrido en el largo camino que va desde Menéndez Pelayo hasta los escritos actuales de Isabel Uría? Desde antiguo, en la filología española, ha predominado el estudio formalista de los poemas del llamado *mester de clerecía*,[131] pasando a ser todo un cliché respecto al tema en los manuales de literatura española. Con el de Blecua, por ejemplo, generaciones de españoles aprendieron que la forma era una diferencia fundamental en la distinción entre los dos *mesteres*, ya que incidiría en la

[130] Y eso pese a que, en realidad, la división de base de la Edad Media no es otra que aquella entre el latín y las lenguas romances.

[131] Véase, por ejemplo, la serie de rigurosos estudios métricos que van desde la consideración de la elisión y la sinalefa como fenómenos centrales de la escuela poética *de clerecía* (Hanssen 1916), a los que habría que sumarle el interés por la versificación y la forma métrica (Arnold 1936; 1936b; 1938), la eterna discusión sobre el origen y naturaleza de la *cuaderna vía* (Henríquez Ureña 1945) o, simplemente, el verso *de clerecía* con sus irregularidades (Saavedra Molina 1950-1951).

idea de que: “El autor del *Libro de Alexandre* se muestra muy orgulloso de esta nueva manera de componer” (1943: 21).

En el primer capítulo hemos visto unas palabras de la hoy prácticamente olvidada *Historia de la literatura española*, de Gerald Brenan. Su consideración general de que “en los tiempos medievales, lo importante eran la forma y el género, no el genio o la personalidad del autor. Cada forma de verso es sostenida por una escuela –casi se podría decir un gremio- de juglares y poetas, quienes satisfacen una determinada necesidad social en forma parecida a la de cualesquiera de otros artesanos” (1984: 26-27) merece ser recordada. Hasta tal punto se hace hincapié en la forma como factor fundamental de la “literatura” medieval que, junto con el género, ésta parece constituir para Brenan una especie de baza “gremial”. De hecho, en su valoración del *mester de clerecía* observamos que, si bien lo considera “algo tedioso como conjunto” (96), no deja de apreciar, a la vez, con respecto al *Libro de Alexandre*, que “su forma, como la de todos los poemas en *mester de clerecía*, es interesante” (99).[132]

En esta línea de importancia prioritaria de la forma, en su monografía sobre el *mester de clerecía*, escribirá Pedro Luis Barcia: “La cuaderna vía, que tanto [sic] inconvenientes presenta por su rima machacona y su andar despacioso, opera en el poema como elemento encauzador, ordenador de la actividad artística creadora. El mester trabajó la estrofa como unidad” (1967: 35). Y de esta manera dará, a la distinción entre los dos *mesteres*, la categoría de batalla entre el isosilabismo y el anisosilabismo. En el caso del *de clerecía* la cosa estará clara: “Los clérigos veían en el verso métrico y en la rima un principio de orden y perfección” (35), porque a través de estos los clérigos practicarán un saber más disciplinado “conducido por el empuje de una voluntad individual y una intrínseca concepción estilística” (35).

[132] Interesante, básicamente, por las cuestiones algo viscerales que suscita el debate en torno a su procedencia. Brenan, como tantos otros, parece considerar algo tedioso el conjunto e interesante la cuestión de los orígenes. Nosotros invertimos esta percepción: nos resulta mucho más tediosa la discusión nacionalista que el conjunto de poemas que componen el llamado *mester de clerecía*. Ya antes que Brenan, en su importante e influyente *Historia de la literatura española*, Ángel Valbuena Prat consideraba a la *cuaderna vía* el “vehículo monótono de las ingenuas leyendas de santos o de los hechos del gran macedonio y de la novela bizantina” (1964: 71), sin dejar de admirar, eso sí, que: “A diferencia de la irregularidad métrica de las *gestas*, los poetas de esa escuela narrativa consiguen una relativamente perfecta igualdad de medida” (71).

Tan disciplinado, de hecho, que, para Michel Garcia:

> Présenter la *copla cuaderna* comme l'unité de base du métier de clergie cela revient à affirmer qu'elle est irréductible, mais aussi qu'elle est isolable. *Irréductible*, en ce que tout élément qui lui serait inférieur en extension, même s'il est doté d'un sens autonome, est prisonnier du cadre de cette *copla*; il ne saurait avoir d'existence propre. *Isolable*, en ce qu'elle renferme un sens qui n'a, en principe, nul besoïn du contexte pour atteindre à sa plenitude (1982: 210-211).

Y para Alain Varaschin, esta misma *cuaderna vía*, "constituye su estructura formal, elemento capital de una expresividad medieval, cuya esencia está ligada a la convención de la forma" (1994: 69), acentuando ambos la idea de que la forma adoptada por el *mester de clerecía* constituye una esencia en la construcción de un sistema cerrado.

Claro está, por supuesto, que sigue siendo el núcleo de investigadores de la Universidad de Oviedo el principal valedor de esta idea del uso de una determinada forma como garante de la naturaleza particular de una determinada escuela. Isabel Uría, en trabajos recientes, sigue jugando esta baza: "Insisto en algo ya señalado arriba: lo que descubro y se pone de relieve en mis análisis es, sobre todo, una clara «voluntad de forma», y es este concepto, «voluntad de forma», el que me sirve para establecer las conclusiones o normas (...), aun si hay algún caso en el que, en los textos que nos han llegado, no se cumple" (2001: 118). Y tan convencida está de que al exponer esta idea maneja un parámetro objetivo que no ha dudado nunca, en su labor como editora, en corregir esos casos en los que tal voluntad "no se cumple".[133] Jesús Menéndez Peláez, incluso, en su volumen sobre la Edad Media de la *Historia de la literatura española* de la editorial Everest, llega a afirmar, refiriéndose al *modus versificandi* de la *cuaderna vía*, que: "Aunque no se conoce una regla poética que justifique este tratamiento técnico, lo que sí parece seguro es que fue utilizada con voluntad de estilo" (2005: 169).

[133] Lo cual me lleva a pensar en una de las acusaciones más recurrentes del método filológico tradicional hacia quienes no desdeñamos los aportes de la teoría literaria. Se suele decir que ponemos la teoría por delante del texto, pero basta con pensar en las correcciones de Uría –por lo demás casi siempre impecablemente fundamentadas- para convencernos de que la teoría se impone sobre la práctica, sobre todo, cuando no se es consciente de que toda *praxis* parte de un paradigma teórico que no tiene por qué ser el último.

Pero nosotros, por nuestra parte, ya anunciábamos al principio de esta tesis que la historia del marbete *mester de clerecía* es, en buena medida, una historia de lo no dicho.

El concepto de *preformismo*

De acuerdo con la lógica de la "historia literaria", según la cual se han leído tradicionalmente los textos, el *mester de clerecía*, por tanto, no sería sino una segregación *natural* de la misma, una particularización consciente (y diferenciada de *la juglaría*) de esa larga serie de movimientos que habrían constituido el devenir de la "literatura nacional española" desde sus orígenes. Las vanguardias del siglo XX, por ejemplo, nos muestran cómo la dialéctica entre tradición y ruptura se ha convertido en uno de los pilares fundamentales del funcionamiento de la conciencia de sucesión histórica en la literatura, pero no es tan seguro que, en un momento en el que la palabra "literatura" ni siquiera existe en romance castellano, tal conciencia sea aplicable.

Esa es la razón por la que pensamos que, hablar de una *escuela poética o literaria determinada por la forma*, consciente de su propia *excelencia literaria*, para definir al llamado *mester de clerecía*, incluso antes –bastante antes, de hecho- de la irrupción del concepto "literatura" tal como lo entendemos hoy constituye, en realidad, un acto inconsciente de *preformismo*. Un concepto, el de *preformismo*, que aquí tomamos en la acepción que Jacques Derrida define como "doctrina biológica bien conocida, opuesta a un epigenetismo, y según la cual la totalidad de los caracteres hereditarios estarían incluidos en el germen, en acto, y bajo dimensiones reducidas que respetarían, sin embargo, ya las formas y las proporciones del adulto futuro" (1989: 37). Tal es la noción de *preformismo* que de momento exponemos en su sentido abstracto. Retomemos por un momento el ejemplo de las vanguardias para entender por dónde vamos: cuando estudiemos, por ejemplo, el manifiesto futurista de Marinetti, podríamos, fácilmente, deducir que tal operación de ruptura ya tendría algunos antecedentes en la "historia de la literatura". Uno de ellos, por ejemplo, la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, que en su lejano siglo XIII ya habría puesto de manifiesto la necesidad de romper con el sistema "literario" establecido para dar paso a la nueva estética que, programáticamente, estaría siendo expuesta en ella. De esta manera, la lógica de la "historia literaria" estaría anticipando uno de sus procedimientos

básicos que, por mucho que en el futuro cambiase de actores y de escenario, conservaría no obstante, en esencia, todas sus características tempranamente manifestadas.

No es extraño, en consecuencia, que el verdadero motor del cambio y la diferenciación sea, para los partidarios de la idea del *mester de clerecía* como escuela poética, la misma *forma* de los poemas, ni que todavía hoy en la educación *literaria* el peso que tiene el estudio de la *forma* sea indiscutible para inculcar una visión de la *literatura* como arte que, desde la Edad Media hasta nuestros días, habría constituido un diálogo con la esencia de lo *humano*, de nosotros mismos. Pero la operación *formalista* para el tema que nos ocupa es en realidad, las más de las veces, una sucesión de velados actos de *preformismo*. Ver cómo funciona la noción que Derrida nos propone en el estudio del *mester de clerecía* merece cierto detenimiento.

Preformación del *mester de clerecía*

Pongamos un caso –de entre los muchos que existen- bastante clamoroso de cómo la operación *preformista* funciona en el estudio del *mester de clerecía*, y que no tiene más interés, por tanto, que el de ir concretando a través de ejemplos el concepto que hemos propuesto. Hace más de cuatro décadas que Bernard Gicovate trataba de delimitar el estilo y la originalidad de Gonzalo de Berceo con el objetivo de demostrar cómo la diferencia entre la épica y la novela ya empezaba a delimitarse en éste.[134] Escribe Gicovate:

> Es claro que a veces la invención novelística andaba ya en el texto latino, y Berceo copia, o quizá crea ingenuamente, pero el hecho mismo de que copie lo que es técnica de novelador es indicio de su personalidad. Por ejemplo, el dar datos sobre el autor anterior de la historia que se cuenta, como en el caso de aquel "historiador arábigo" de preclara memoria, no es costumbre de épica y menos aún de poema recitado. Cuando se dice "un monje lo escripso" (cop. 353), es que se quiere dar carácter de historia documentada al relato o leyenda, además de indicarse que se transcribe de libro a libro, de manuscrito a manuscrito. El juglar, aunque escribiera antes de recitar, siempre trataba de parecer improvisador –esto es parte de su estilo. El novelista, en

[134] Sólo el hecho de hablar de originalidad, por lo demás un concepto muy utilizado por los estudiosos de la literatura, en la Edad Media constituye un acto de *preformismo* por sí solo, pues como sabemos ésta, que desde el Romanticismo ha ocupado un primerísimo plano en la valoración de la obra literaria, era vista en los tiempos medios como un pecado de soberbia.

> cambio, se jacta de ser historiador preciso, y así lo hace Berceo. Y es así como debemos entender todas las referencias a "la lección", "la escritura", "el dictado", "la leyenda" (1960: 11-12).

La maraña de relaciones ante las que nos sitúa Gicovate, es evidente, está destinada a demostrar que la novela estaba ya *preformada* en Berceo; pero el problema es, a nuestro entender, que desde esta visión los textos se acaban situando en un terreno de nadie en el que, en función de la obsesión por la *originalidad*, por el *estilo propio*, se desdibujan –en el caso concreto que citamos– al mismo tiempo la escritura de Berceo y la novela como construcciones radicalmente históricas. Si partimos del hecho de que *la invención novelística andaba ya en el texto latino*, Berceo habría sido un olfateador extraordinario, un creador con la suficiente sagacidad para detectarlo y dar un paso más en función del objetivo, que no sería otro que la irrupción de la novela moderna en sentido cervantino. Berceo, por tanto, la habría *preformado*, y viceversa: *El Quijote* ya estaría *preformado* en la referencia de Berceo al texto latino. Rasgo este último, el de la referencia al texto latino, que es visto como un síntoma de *originalidad* cuando en realidad, y paradójicamente, es todo lo contrario: uno de tantos ejemplos que la "literatura" medieval nos muestra del uso de la *humilitas*, el cual parte de que las cosas perfectas preceden a las imperfectas y el escritor, por tanto, lleva a cabo su labor para honrar su materia más que para persuadirnos de la fuerza de *su propia verdad* (Jauss 1989).

He ahí un caso concreto de lectura *preformista* de uno de los lugares comunes de la "literatura" medieval. Pero el *preformismo* está presente incluso en las características estructurales que sostienen la visión del *mester de clerecía* como *escuela poética*. Un caso en el que esto se manifiesta netamente es, por ejemplo, la misma obsesión por la *voluntad de forma* como parámetro legitimador de la *escuela* que Isabel Uría ha explotado hasta la saciedad.[135] Esto último, por cierto, parece ser la derivación de una tesis extendida a todo el ámbito de las lenguas vernáculas según la cual, en el momento en el que éstas se empiezan a desgajar del latín: "Unquestionably the saw themselves as a part of a literary tradition and not as minstrels. They chose, however, to work in a language which lacked a literary and grammatical tradition, so they had to create both as

[135] Así, los paralelismos en la "historia de la literatura española" habrían sido evidentes desde antiguo: *voluntad de forma* en el caso de los poemas del *mester*, y *voluntad de ruptura con la forma* en el caso de las vanguardias. *Voluntad*, en cualquier caso, de grupo, y al mismo tiempo de determinación *individual* y *creadora*. Pero los parámetros que rigen uno y otro momento histórico son radicalmente distintos.

they went" (Ferrante 1982: 586). Se trataría, en cualquier caso, de descubrir, como escribía Hume en *La norma del gusto*, "que en medio de toda la variedad y capricho del gusto hay ciertos principios generales de aprobación o censura, cuya influencia pueden distinguir unos ojos cuidadosos en todas las operaciones de la mente" (1989: 32). Unos *ojos cuidadosos*, los de los defensores de la idea del *mester de clerecía* como *escuela poética*, que sabrían separar qué parte de la maraña de las letras es desgajable como paso para conformar una tradición futura (una *norma del gusto*).

De ahí, consecuentemente, las distintas visiones del *mester de clerecía* en las que la *forma* ocupa un lugar central de la definición. Ya sea ésta vista como elemento encauzador de la actividad artística creadora que no excluye una fuerte voluntad individual ni una intrínseca concepción estilística manifestada en la voluntad artística de *orden*, de deseo de realzar la lengua romance a través del cuidado de la composición (Barcia 1967: 34-35); ya sea ésta vista como la parte invariable frente a la parte variable que vendría a ser la materia (Prieto 1980: 28). Autores de primerísima fila no han dejado de sucumbir a esta tentación de la forma y así, aunque no trata el tema abiertamente, María Rosa Lida no dejaba de ver como una contradicción la actitud de los autores del *Libro de Apolonio* y el *Libro de Alexandre* que "aunque abundan en precisiones técnicas sobre la novedad de sus procedimientos literarios, no se muestran por ello ambiciosos de renombre" (1952: 114); o Hans Ulrich Gumbrecht, que suscribe la tesis de un *mester de clerecía* "which is determinated by the use of the formal *cuaderna vía*" (1974: 218), ya que según él desde que "the prose-form is unsuited for oral rendition, a particularly meticulously observed metre is used to distinguish the learned author's works from the more careless *juglares*" (218). Una *copla cuaderna*, por cierto, cuyo poder formal la hace cerrada en sí misma en función de su plenitud, sin necesidad de contexto, o eso al menos se ha llegado a concluir (Garcia 1982: 210-211).

Encuadremos el tema con un ejemplo práctico. Puede que pocos haya más bellos que el de la segunda cuaderna del segundo de los *Himnos* berceanos, a nuestro entender uno de los más fascinantes logros de nuestras letras medievales. La estrofa, impecablemente acabada, reza así:

> A Ti fue dicho "Ave" del ángel Gabrïel,
> biervo dulç e süave, plus dulce que la mel.
> Tú nos cabtén en paç, Madre siempre fïel,
> tornó en Ave Eva, la madre de Abel. (*Himnos* 1992: 1073).

Advertimos que ya que la riqueza de esta cuaderna nos hará volver sobre ella en otros lugares de esta tesis con cierta profusión. De momento, tratemos de imaginar qué tipo de lectura podría llevarse a cabo desde los parámetros tradicionales del *mester de clerecía* como escuela poética. Pongamos que, en primer lugar, y puesto que el tema de la mediación de María en la historia de la humanidad para la redención del pecado de Eva está ya tanto en la poesía latina (el *Ave maris stella*, que Berceo está glosando aquí), como en Gautier de Coinci, o incluso en las *Cantigas* alfonsíes, entre otros ejemplos, es deducible que Berceo desmiente con sus conocimientos su tan traído y llevado "non só tan letrado" gracias al conocimiento de la tradición poética. Dicho de otro modo, estamos ante un autor *culto* que conoce el caudal de la poesía latina eclesiástica y romance europea, rasgo que sería propio de los poetas del llamado *mester de clerecía*. Ahora bien, la impronta personal que el autor riojano le habría impreso al tema sería determinante para su correcta valoración, y ésta se manifestaría, cómo no, en la *forma*, en el efecto de suma perfección al que, sin duda, Berceo lleva un procedimiento retórico que ha sido llamado "paranomasia anagramática" Ave/Eva (Izquierdo 2003: 60). La aliteración del último verso (*tornó en Ave Eva, la madre de Abel*), sin lugar a dudas, bastaría para hacer las delicias de la crítica estilística.

¿Pero qué sentido tiene la *forma*? Para la crítica del *mester de clerecía*, ya lo sabemos, es el parámetro definidor de una *escuela poética*; para la vertiente formal estilística, la misma que desde la escuela nos ha enseñado a leer la intención del autor a través del estudio de las *figuras retóricas o estilísticas*, sería el sello *personal* con el que el autor mantiene una relación de inscripción/particularización con el *estilo de época*. Pero con respecto a la estética medieval, las cosas se pueden afilar un poco más. Edgard de Bruyne señalaba como en el Medioevo "todas las formas visibles se asemejan en cierto modo a las realidades espirituales, incluso en las creaciones de las artes humanas es posible descubrir una sombra (simbólica) alegórica de lo invisible" (1987: 204). También Umberto Eco señala un par de distinciones interesantes: por un lado, recordando la *Summa fratris Alexandri*, advierte el gran semiólogo italiano que "al hablar de forma se entiende el principio substancial de vida, la forma aristotélica (...). La verdad es la disposición de la forma con relación al interior de la cosa, la belleza es la disposición de la forma con relación al exterior" (1999: 37); y por otra, glosando el concepto en San Alberto Magno, puntualiza que: "En todo ente es posible descubrir la belleza como resplandor de la forma que lo ha llevado a la vida; de esa forma que ha

ordenado la materia según canones de proporción y que resplandece en ella como una luz, expresada por el substrato ordenado que revela su acción ordenante" (39).

Cuando Jorge Guillén, específicamente, estudiaba el lenguaje –llamado por él "prosaico"- de Berceo, muy sagazmente se daba cuenta de que:

> el orden tan obvio de la cuaderna vía refleja paso a paso el orden continuo de la Creación bajo la mirada de Cristo y la Gloriosa. Frente a las fluctuaciones de la métrica en los cantares épicos, la maestría novísima se edificaba bajo el signo del rigor. Y el poeta ponía su empeño en sostener esa impagable regularidad del mismo esquema estrófico. Significado y ritmo llegan a fundirse matizadamente (1972: 14).

Una idea que se asemeja a su manera a la siguiente de Luis García Montero:

> Señalemos ahora solamente que este *todos* es inseparable del *yo* de Berceo entendido como corteza, como signo de una voluntad superior que organiza los movimientos individuales en una totalidad rotunda y jearquizada. El cuerpo social de los fieles y la historia colectiva se imponen, marcan los ritmos de la interpretación, hasta el punto de que la diferencia es considerada una señal del pecado, un desorden, una falta de armonía con el principio y fin de la creación. El canto llano supone el mejor ejemplo de la falta de subjetividad y de la realidad colectiva de los fieles: «nunca urdieron omnes órganos más temprados». No se aceptan en el coro las «aves torpes, ni roncas» porque el orgullo pertenece a la perfección de la totalidad, al ritmo monótono, exacto, regular, del canto gregoriano o de la cuaderna vía, versiones humanas de la creación divina sin fisuras (2000: 37).

Y que a nosotros nos llevaría a concluir, como hiciese Octavio Paz en su magnífico ensayo *Los hijos del Limo*, que: "la analogía, se apoya en una prosodia" (1989: 97).

Y ahora, a la luz de estas consideraciones acerca de la *forma* no tan apegadas a la estilística formalista, retomemos la cuaderna berceana:

> A Ti fue dicho "Ave" del ángel Gabrïel,
> biervo dulç e süave, plus dulce que la mel.
> Tú nos cabtén en paç, Madre siempre fïel,
> tornó en Ave Eva, la madre de Abel. (*Himnos* 1992: 1073).

¿Qué podemos decir? Temáticamente, ya lo hemos dicho, lo que se nos plantea es el tema de María como intermediaria sobre la Tierra para redimirnos del pecado original de Eva, y es la materia lo que importa, de manera que más que la "originalidad" de

Berceo podemos considerar su cuaderna como uno de tantos exponentes de la cadena de glosas que el tema genera.

Así podríamos empezar por señalar la presencia del tema en el *Himno* latino del *Ave maris stella*, de Venancio Fortunato:

> *Sumens illud "Ave" Gabrielis ore,*
> *funda nos in pace mutans Hevae nomen.*[136]

En estos versos, por seguir con la poesía eclesiástica latina, atribuidos a Adam de San Victor:

> Eva Prius interemit,
> Sed Maria nos redemit
> Meduante Filio,
> Prima parens nobis luctum,
> Sed secunda vite frutum
> Protulit cum gaudio.[137]

En *Les miracles de Nostre Dame*, de Gautier de Coinci:

> Eve a mort nous livra
> Et Eve apporta ve
> Mais tous nous delivra
> Et mist a port ave.[138]

E incluso en la décima cantiga (de acuerdo con la ordenación de Jesús Montoya) de Alfonso X, "Esta é de loor de Santa Maria, do departamento que á entre Ave e Eva":

> *Entre Av' e Eva*
> *gran departiment' á.*
>
> Ca Eva nos tolleu
> o Parays' e Deus,
> Ave nos y meteu;
> porend' amigos meus:
> *Entre Av' e Eva...*
>
> Eva nos foi deitar
> do dem' en sa prijon,

[136] Citamos el texto latino de la misma edición de los *Himnos* berceanos (1992: 1072), gracias al trabajo del editor Michel Garcia.

[137] Ciado por Jesús Montoya en su edición de las *Cantigas*, de Alfonso X (2002: 139).

[138] Citado del artículo de José María Izquierdo (2003: 67).

e Ave en sacar;
e por esta razon:
Entre Av' e Eva...

Eva nos fez perder
amor de Deus e ben,
e pois Ave aver
no-lo fez; e poren:
Entre Av' e Eva...

Eva nos ensserrou
os çeos sen chave,
e Maria britou
as portas per Ave.
Entre Av' e Eva... (Alfonso X 2002: 137-138).

En todos ellos, el uso de la paranomasia anagramática Ave/Eva, más que un alarde de estilo individual, se cifra "el resultado de la visión teleológica del mundo, del poder de la palabra en las sociedades fundamentadas en las religiones del libro y de la preeminencia de la imagen sonora y plástica en una sociedad de iletrados analfabetos como era la medieval" (Izquierdo 2003: 60).[139] Tal visión es la misma en la que Berceo se inserta y participa, y en ese sentido, la *forma* de la *cuaderna vía*, como ya se ha mencionado en alguna ocasión en este trabajo, más que a los dictados de la "estética literaria" responde a los de la teleología propia de un mundo en el que el sentido del ritmo da a entender, a través de la *forma sustancial*, una *verdad* que va más allá de la *propia voz* del autor: la cuaderna berceana se articula, así, como un ejemplo inmejorable de visión sacralizada del mundo, algo sobre lo que tendremos ocasión de volver, en la que el tiempo está marcado siempre por un antes y un después de la Revelación, y en la que incluso la materialidad fónica del lenguaje cifrado en el Libro (Ave, Eva, Abel) está dispuesta de manera tal que nos revela los designios del Creador. Se trata, más que de un procedimiento "literario", de una *escritura* que segrega una verdad amparada en un signo ternario, pero sobre eso tendremos ocasión de tratar en el tercer capítulo de esta tesis. Por el momento, más que "originalidad" de la forma, preferimos hablar de que

[139] Es de apreciar, con todo, que en su artículo José María Izquierdo comete un error monumental al considerar que Berceo, "no utilizó la mencionada paranomasia" (2003: 68), cuando en realidad encontramos en los *Himnos* uno de los casos, quizá, más bellos de la misma.

forma y *materia* están dispuestas sustancialmente de manera que apuntan hacia una misma verdad: en este caso que María es la intercerosa entre un tiempo y otro.

De esa manera, el poema de Berceo se inscribe de pleno en ese procedimiento del que según Julian Weiss participan los poemas *de clerecía*, y que se basa en "a need within predominantly oral cultures to preserve knowledge in a ritual of commemoration that is inherently performative and participatory" (2006: 6). Y he ahí que en esa glosa continua en torno a un mismo tema, y puesta al servicio del descubrimiento de una verdad común, más que en las relaciones de particularización y ruptura con "literarias", adquiere todo su sentido la estrofa berceana.

El término "literatura" como diplomacia

Una *preformación* de base subyace a todas las que se generan para el estudio de las letras medievales, y ésta no es otra que la propia aplicación del término *literatura*, en el mismo sentido que le damos hoy, como parámetro igualmente explicatorio de las obras del Medioevo o de la Modernidad. Una primera línea crítica con este supuesto, la que considera que lo que hoy llamamos *literatura* se sustenta sobre la enunciación de un sujeto (en sentido kantiano) que enuncia *su propia verdad autónoma e interior* que, en realidad, no ha existido siempre, ya ha sido aludida en esta tesis (Rodríguez 1990; Read 2000).

Se trata de una línea historicista que parte de un marxismo de raíz althusseriana y cuyas aplicaciones son vastísimas, pero que no obstante no ha explotado lo suficiente aún sus posibilidades en el estudio de las letras medievales. Y sin embargo, la idea de que la *literatura* no ha existido siempre no es, en absoluto, ajena a los medievalistas, pues una de las figuras más brillantes y destacadas del último siglo, como es Paul Zumthor, trabajó el tema con insistencia desde su perspectiva estructuralista en torno a la presencia de la voz. El acercamiento al tema de Zumthor fue progresivo y complejo, y por lo tanto resulta difícil delimitarlo en unas pocas líneas, pero digamos que ya desde principios de los setenta venía advirtiendo sobre la confusión que suponía aplicar el "yo autobiográfico" en sentido moderno a las letras medievales (1972: 83-84; 1975: 163-213). En *Parler du Moyen Âge*, además, ya había anticipado la *contradictio in terminis* que suponía la recurrencia al término *literatura* para referirnos a las letras del

Medioevo, adelantando parte de lo que sería su polémico artículo de 1986. Merece la pena citarlo:

> Les distorsions qui, pour nous, affaiblissent la valeur de l´héritage érudit légué par nous devanciers découlent pour une part de l'idée même qu'ils conçurent, de une "littérature médiévale" –désignant d'un terme dérivé de *littera* un ensemble de textes dont la transmisión fut principalement, il faut insister, orale, fondée sur la proximité de la parole, indétachable de son lieu et du corps dont elle émane, non Moniz que de deux qui l'entendent, le long d'une durée intermittente, d'un temps troué où périodiquement se reforme un sens jamais identique à soi.
>
> Indépendamment de cette *contradictio in terminis*, une "littérature" ne fut guère, et peu à peu, identifiée comme classe particulière de discours qu'à partir du XVII^{e} siècle. La notion s'en constitua, au sein des traditions existantes, par l'imposition de plusieurs schèmes de pensée alors nouveaux, et fonctionnant de manière occulte comme paramètre critiques: idée d'un "sujet" énonciateur autonome, de la possibilité d'une saisie de l'autre, la conception d'un "objet" réifié, la précellence accordée à la référentialité du langage et, simultanément, à la fiction; présupposition de quelque sur-temporalité d'un certain type de discours, socialement transcendant, suspendu dans un espace vide. Nous savons aujourd'hui qu'en tel discours n'exite pas plus qu'une historiographie dépourvue d'effets textuels dans la façon don't elle rend compte de la réalité passée. D'où l'engendrement d'une catégorie impérative, le "littéraire", promue porteuse de valeurs que le moyen âge avait attribuées, non sans mollesse, aux *auctores* anticues, et subsumant, à son niveau, tous les facteurs du savoir (1980: 30-31).

Así pues, la idea de un "sujeto" enunciador autónomo, de la posibilidad de una captación de lo otro, la concepción de un objeto abstracto hecho concreto, la suposición de la referencialidad del lenguaje a la ficción, y la presuposición de un tipo de discurso, socialmente transcendente, suspendido en un espacio vacío, son características que definen nuestro actual concepto de *literatura* pero que determinan, según Zumthor y nosotros pensamos que con toda la razón, al mismo tiempo, nuestra referencialidad a las letras medievales bajo el imperativo de *lo literario* como categoría primordial, indiscutida, para entender un momento en el que tal imperativo, sencillamente, no existe. De ahí que ya en su famoso ensayo de 1987 el término *literatura* aparezca entrecomillado desde el título (*La lettre et la voix. De la «litterature» médiévale*) y que hable de que "la voz fue entonces un factor constitutivo de toda obra denominada, en virtud de nuestro uso corriente, «literaria»" (1989: 134).

Esto se debe a que en 1986 había formulado la pregunta de manera radical: *Y a-t-il une «littérature» médiévale?* El resultado era una demoledora crítica a la validez del concepto *literatura* como parámetro definidor de las letras medievales. En este famoso artículo Zumthor trazaba una historia del término: en latín, *litteratura* es un calco del griego *grammatikè* que, en la época que va desde Cicerón hasta Tertuliano designa el hecho de trazar las letras así como el alfabeto mismo; para los padres de la Iglesia el término sirve para hacer referencia a la erudición general conferida por las enseñanzas patrísticas y a menudo tiene un matiz peyorativo, como en los *Salmos*, llegando incluso a significar, para Tertuliano, poco más o menos que idolatría; la tradición latina medieval elimina la connotación desfavorable pero raramente recurre a esta palabra escolástica, porque prefiere *litterae*, y en los siglos XV y XVI, los humanistas restringen la significación considerando solamente el conocimiento de los "buenos" escritores de la antigüedad sobre el que ellos mismos fundan el canon poético; las lenguas vulgares apenas se apartarán semánticamente, y así, el francés del siglo XII usa simultáneamente las formas *lettreüre* y *littérature* para designar el conocimiento de lo escrito y de los libros en los que se funda la autoridad, quizá la materialidad misma de la escritura; el término se convierte en *bonnes lettres* en el siglo XVI, y desde 1650 en *belles lettres*, sirviendo para insertarlas en las "bellas artes"; hacia 1730 *lettres* recula y se convierte en *littérature*, expandiéndose súbitamente hacia todas las lenguas y así, el inglés Samuel Johnson, hacia 1780, hace referencia con *literature* tanto a una cultura personal fundada sobre sus lecturas exquisitas como a la producción de textos propia de tales lecturas; en Francia, *littérature* pasa a ser también el conjunto de todos estos textos, y esta extensión de sentido es un hecho internacional ligado a la constitución, en la Europa del "siglo de las luces", de una ciencia estética, donde *littérature* designa al grupo de hombres que son los productores y los consumidores privilegiados de la misma, hablándose de *gent littéraire*, o *monde littéraire*, es decir, de los miembros de un institución (1986: 133-134).

Tal historicidad del término lleva a Zumthor a trazar una distinción entre texto tradicional y texto "literario": el texto tradicional, tal y como lo va a definir el medievalista ginebrino, nunca permanece aislado, sino que es parte de una acción, es funcional como juego ya que se realiza mediante una *performance* a través de la cual procura un placer proveniente de la repetición y fuera de la cual, entre los discursos de tipo social, el texto tradicional no tiene ningún privilegio, al tiempo que, puesto que

transita por la voz, dicho texto no puede ser sino abierto en un sentido primario que permite la variación pero elude la interpretación global; por su parte, el texto "literario", al poco de su primera difusión, queda inscrito dentro del archivo de la denominada *cultura literaria*, gozando de los privilegios del academicismo, y siendo cerrado en virtud de un sujeto que lo codifica ideal o materialmente suscitando la *interpretabilidad*.

Es interesante la distinción de Zumthor porque los poemas del llamado *mester de clerecía*, como le atribuye Zumthor a los textos del *roman* francés, parecen estar a medio camino entre uno y otro, pero desde luego, en muchos aspectos, más cercanos al texto tradicional que al texto "literario" en sentido moderno. Son muchas las incógnitas que todavía hoy se nos plantean en cuanto a su público y modo de difusión como para hablar del tema de la *interpretabilidad*. En tanto no sean resueltas, pensamos que lo que la permite es nuestro acercamiento a dichos textos a través de su englobamiento dentro del marchamo de *lo literario*; es posible la exégesis moderna, por tanto, pero el carácter de obra abierta que muestra, por ejemplo, el *Libro de buen amor*, no pocas veces ha sido leído como un signo pleno de Modernidad *preformada* en el Medioevo, cuando en realidad muy bien pudiera corresponderse con las exigencias de la interpretación oral propia de la Edad Media. A este respecto podemos decir que no por casualidad las novelas que hoy encontramos en las librerías tienen tapas, una portada con un título sugerente, y una contraportada en la que se esboza parte del contenido. Se debe a que son discursos codificados, cerrados por un novelista que invitan a una *interpretación* que desde el momento en el que el texto ve la luz es responsabilidad exclusiva del lector (o del crítico). No es lo mismo esto que lo que el Arcipreste nos anuncia en su célebre verso de la cuaderna 1630d sobre su propio libro: "como pella a las dueñas, tómelo quien podiere" (Arcipreste de Hita 2006: 422). El discurso del Arcipreste es abierto en función de la cadena infinita del lenguaje que tiene como fin, a través de la glosa, el descubrimiento final de una verdad, de la Verdad, de hecho, como veremos en el próximo capítulo con detalle. Algo que es muy distinto, por cierto, de una suerte de *preformación* de una conciencia "literaria" que *preforma*, igualmente, la relación moderna con el lector como un doble jueglo de codificación de una *verdad propia* y *desvelamiento* de las verdades propias y ajenas que el lector lleva a cabo.

Aunque la crítica de Zumthor, en nuestra opinión, ha sido más criticada (Montoya Martínez 1989: 34) que tenida seriamente en cuenta para el estudio de

nuestras letras, no falta en cualquier caso autores que han seguido una línea crítica con el término "literatura" como parámetro definidor de los discursos medievales en lengua vulgar. Así, por ejemplo, Ignacio Soldevilla-Durante, señala cómo a pesar de la universalidad del término en diferentes culturas humanas, nuestro concepto actual no aparece sino a mediados del siglo de las luces, época en la que la noción engloba los aspectos científicos del saber tanto como los estéticos, el arte: de la misma manera, poco a poco, el término va perdiendo su contenido intelectual, que va transportándose al término "ciencia" para dejar en él sólo lo que tiene que ver con lo estético, el arte, y los saberes y estudios relativos al mismo (1989: 312-315).

Por su parte, y como no suele ser habitual en los manuales de historia de la literatura española, Carlos Alvar, José Carlos Mainer y Rosa Navarro, en su *Breve historia de la literatura española*, se cuidan mucho de señalar que el sintagma "historia de la literatura española" no goza, ni mucho menos, de carácter unívoco. Si, para ellos, "historia" es un término que hace pensar, como señalaba Roman Jakobson, que ésta realiza con su objeto de estudio lo mismo que la policía en el lugar del crimen, es decir, describir el entorno del suceso, preguntar a los que que bajan por la escalera o pasan por la calle, pero sin que tal "protocolo circustancial" explique la motivación íntima del crimen (1997: 7), y decir "español" sea considerado, con mucha razón, antes de los comienzos del siglo XVIII "un ejercicio de voluntarismo que tiene poco que ver a menudo con la conciencia real de los hechos que había antes de ese momento" (8), en cuanto al término "literatura" no dejarán de señalar que: "Solamente desde la época romántica entendemos por literatura algo relacionado con la inspiración, la imaginación y, a fin de cuentas, cierta gratuidad: hasta entonces, sus diferencias con la erudición o el simple ejercicio profesional de la escritura no existe" (*Ibid.*), añadiendo significativamente: "como sabe muy bien quien piense en el alcance del término «letrado» o «clérigo» en la Edad Media y de «literato» en el siglo XVIII" (*Ibid.*).

También Manuel Asensi Pérez, en su *Historia de la teoría de la literatura*, subraya, llegado al caso de la Edad Media, la dificultad de aplicar el término "teoría de la literatura", el cual, según él "carece de sentido riguroso cuando se aplica, a épocas o a tradiciones que ni siquiera poseen la noción de «literatura»" (1998: 28). Para Manuel Asensi, por tanto, "mantenerlo con pretensiones epistemológicas es un gesto parecido al del antropólogo europeo que estudia una civilización amerindia con los parámetros de la

cultura occidental (un gesto, pues, «etnocentrista»)" (*Ibid.*). Como hacía Zumthor con el término "literatura", Asensi prefiere poner comillas al asunto: "Debería hablarse, sino de «historia de la teoría de la literatura», de «historia del marco de los significantes-ideas sobre la literatura», entendiendo que nuestra «teoría literaria» no es sino un grano más (por poco o muy importante que sea) en el conjunto general de la textualidad producida a partir de la «literatura»" (*Ibid.*).[140]

También Pablo Ancos, en su estudio sobre el autor en cinco instancias de los textos de *clerecía* prefiere entrecomillar el término "literatura". Aunque él lo hace en una nota a pie de página, la justificación que ofrece es del todo pertinente aquí:

> El entrecomillado responde al hecho de que nos estamos refiriendo a productos destinados a ser transmitidos primordialmente a través de la voz. Calificarlos de "literarios" podría considerarse, pues, un contrasentido. Sin embargo, a falta de un término mejor y dado que hoy recibimos tales productos exclusivamente a través de la letra, ya manuscrita, ya impresa, seguiremos usando los términos "literario" y "literatura" aplicados a la Edad Media, conscientes de la reducción que operan en el significado de lo que en su día fueron las obras (2002: 19).

Y es que, como muy bien señala, pese a llevar ya décadas de una continuada crítica, es evidente que nadie se ha molestado por ofrecer *un término mejor*, como también es evidente que el empleo de tales términos trae consigo una *reducción de significado*.

Y en esta línea, igualmente, debemos destacar un muy sugerente trabajo de Leonardo Funes, quien parte de la base de que nuestro actual concepto de literatura no siempre es aplicable al *corpus* textual que nos ha llegado de la Edad Media, ya que el

[140] De hecho, aunque el quehacer de Asensi se centre ante todo en la teoría de la literatura, el problema de fondo pensamos que queda perfectamente expuesto cuando habla de "gesto etnocentrista", pues el problema no es otro, en el fondo, que el querer estudiar con términos y categorías modernas una serie de producciones textuales a las que estas son ajenas. El problema, por tanto, afecta no sólo al término "literatura", sino a otros muchos campos. Antoni Rossell, por ejemplo, lleva años estudiando la música de los cantares de gesta y se expresa en términos muy similares a propósito de ésta: "El problema, en definitiva, es el concepto que el investigador tiene de la música. Cuando investigamos la música de los textos orales, tenemos que descartar los moldes de «música clásica», conceptuada como estructura fija e inamovible, con ritmo marcado y compás uniforme. La música monódica medieval y la tradición oral viven en otra realidad muy diferente" (1993: 195).

concepto de “literatura” es “relativamente reciente” (fines del siglo XVIII), y pone el acento de que la propia palabra, además, no existía (2003: 22-23).

Cómo el paradigma de las Bellas Letras se va transformando hasta desembocar en el término “literatura” para designar a la institución que agrupa tanto al *corpus* de obras que se incluían en él como al conjunto de personas que lo hacían posible, y su posterior aplicación a toda manifestación escrita dándole rango de institución, de existencia al margen de las coordenadas del espacio y del tiempo, es una historia que, aunque de manera breve, ya ha sido escrita admirablemente (Escarpit 1970). Si acaso, podríamos añadir algunos ejemplos, pocos pero claros, que nos ilustren acerca de la historia de la palabra en el caso español.

De acuerdo con el innegable magisterio que Joan Corominas (1954: 81) ejerce para la lengua española en materia de etimologías, la palabra *literatura* no entra en el idioma castellano hasta muy a finales del periodo considerado medieval, concretamente hasta 1490, donde aparece por vez primera en el *Universal Vocabulario en Latín y en Romance*, de Alonso de Palencia. El sentido que tiene en esta obra, con todo, difiere bastante del actual, y ya es bastante clamoroso que la palabra no aparezca ni siquiera como entrada autónoma, sino mencionada para definir la voz “apócope”, acerca de la cual escribe Alonso de Palencia: “Apoca. es litteratura dende se dice apocope que es cortadura de letra o de letras quitadas del fin de la diçtion como sat por satis” (1967 I: XXV^{r}). Nótese que, como pertinentemente ha sido señalado (Funes 2003: 22-23), la palabra aquí no hace mención, ni por asomo, a la institución *literatura*, en sentido moderno, sino a la materialidad del acto mismo de escribir, de trabajar con las letras, de manera que ni siquera su primera documentación en lengua romance nos sirve para establecer la presencia del concepto, a fines del siglo XV, con el mismo sentido que le damos hoy.

De hecho, todavía en el *Tesoro de la lengua castellana o española*, dado a la luz por primera vez en 1611, la palabra *literatura* sigue sin tener una entrada específica. Habría que remontarse al campo semántico de *letra* para ver cómo Covarrubias, entre otras definiciones que ahora no hacen al caso, nos ofrece algo de interés en los derivados de la quinta y la sexta acepción: “5. Hombre de buenas letras, el que es versado en buenos autores, cuyo estudio llaman por otro nombre letras de humanidad. Letras gordas y letras góticas son las mazorrales y de hombres de poco inegnio. 6.

Letrado, el que profesa letras, y hanse alzado con este nombre juristas y abogados" (1994: 712). *Hombre de buenas letras* y *letrado* son expresiones que no aluden tampoco al sentido moderno de *literato*, sino que tienen un alcance mucho mayor al incluir a todos aquellos que son versados en la práctica del saber. Un saber, claro está, que a diferencia del de las *letras gordas y letras góticas*, rudas y propias de *hombres de poco ingenio*, se basa en el conocimiento de los autores clásicos y, por tanto, no está restringido a la práctica de las Bellas Letras (también, nos dice, *letrado* es *nombre de juristas y abogados*).

En 1655, cuando ve la luz en la imprenta la *República literaria* de Diego de Saavedra Fajardo, el adjetivo *literaria*, a la luz del ambicioso contenido de la obra, tampoco debe confundirse con nuestro actual adjetivo *literario*, derivación de la también actual *literatura*, sino que hace alusión al amplio abanico de prácticas que tienen que ver con el campo del saber, cifrado en la *letra* escrita (y de ahí la palabra). Un saber que abarca los ámbitos más diversos imaginables, y del que la poesía, por ejemplo, como ya se ha visto en el primer capítulo de esta tesis, es sólo una parte más.

Todavía en 1775, cuando de manera póstuma se publican sus *Memorias para la historia de la poesía y los poetas españoles*, en el "Prólogo al lector" se apela al difunto autor, Fray Martín Sarmiento, describiéndolo como "uno de los partos más perfectos en línea de literatura" (1775: VII). Es fácil deducir que con la palabra *literatura* no se alude a la habilidad del benedictino en la práctica de las Bellas Letras, sino más bien al caudal de sus conocimientos sobre todo el capital de los saberes escritos en castellano a través de la *letra*. Y en 1790, al frente de la edición de las poesías del Arcipreste de Tomás Antonio Sánchez, encontramos una "Censura de la Real Academia de la Historia" firmada por Gaspar Melchor de Jovellanos en la que recomienda la publicación de sin censurar de éstas basándose en el siguiente motivo:

> Que aun será poco leida esta obra de las gentes de letras; pues entre ellas los que se llaman sabios desdeñan por lo comun, no sé si bien ó mal , semejante lectura ; y de los puramente literatos , solo sabrán apreciarla aquellos pocos favorecidos de Apolo , que conociendo todo el valor de la habla Castellana, se afanan por recoger las preciosas riquezas que tiene cerradas en sus arcones viejos, para sacarlas á luz, enriquecerla y presentarla llena de gala, y llena de majestad á sus necios despreciadores (1790: XXXII).

Gentes de letras, los *puramente literatos*, son palabras que tienen acepciones ya cercanas a las que hoy conocemos, pero que aún así siguen emparentadas más con la práctica del saber (y de ahí el interés lingüístico que Jovellanos atribuye al *Libro de buen amor*), con la erudición, que con la especialización *literaria* que hoy en día se nos viene a la cabeza cuando mencionamos la palabra *literato*.

Poco antes, en 1786, José Rodríguez de Castro, en su *Biblioteca española*, se fijaba en el precedente de la *Bibliotheca Hispana* de Nicolás Antonio, estimando "que justamente merece el título de *Historia literaria de España*" (1786: b). Pero, remitiendo a otro prólogo que arriba ya se ha citado, el de la *Breve historia de la literatura española*, de Alvar, Mainer y Navarro, ninguno de los tres conceptos que maneja habían tenido sentido antes de esos finales del siglo XVIII en los que Rodríguez de Castro formula su inventario.

¿Qué hacer, pues? ¿Hasta qué punto usar sin sospecha un término, "literatura", que con tanta justicia ha sido entrecomillado cuando se aplica al estudio de las letras medievales? ¿Debemos aceptar sin más la serie de supuestos –eficazmente señalados por Zumthor- que implica?

Permítasenos, sin que necesariamente parezca un irse por las ramas, señalar la pertinencia de recordar un breve pero demoledor texto de juventud de Nietzsche,[141] en el que con apenas diecisiete años mostraba una lucidez apabullante:

> En un estado natural de las cosas el individuo, en la medida en que se quiere mantener frente a los demás individuos, utiliza el intelecto y la mayor parte de las veces solamente para fingir, pero, puesto que el hombre, tanto por necesidad como por hastío, desea existir en sociedad y gregariamente, precisa de un tratado de paz y, de acuerdo con éste, procura que, al menos, desaparezca de su mundo el más grande *bellum omnium contra omnes*. Este tratado de paz conlleva algo que promete ser el primer paso para la consecución de ese misterioso impulso hacia la verdad. En este mismo momento se fija lo que a partir de entonces ha de ser "verdad", es decir, se ha inventado una designación de las cosas uniformemente válida y obligatoria, y el poder

[141] Espero que no se me acuse de "irme por las ramas" precisamente por la insistencia en determinados textos que catalogamos como filosóficos. ¿Para qué otra cosa está, si no, la filosofía que para ayudarnos a formular respuestas?

> legislativo del lenguaje proporciona también las primeras leyes de verdad, pues aquí se origina por primera vez el contraste entre verdad y mentira (1998: 20-21).[142]

Si Nietzsche nos habla del *poder legislativo del lenguaje*, en buena medida uno acaba comprendiendo que aprender a manejar los conceptos sobre los que hemos aprendido a leer la "historia de la literatura española" (y no pocas veces, por desgracia, hemos aprendido a leer esa historia antes que los textos que la conforman, es decir, que hemos antepuesto la lectura de la *historia literaria* a la de la propia *literatura*) es en buena medida la historia de una capitulación: la de aceptar los términos a través de los cuales se ha ido conformando ese *tratado de paz*.

Y es entonces cuando de nuevo nos sale al paso una escalofriante definición de verdad que Nietzsche ensaya en el mismo texto:

> ¿Qué es entonces la verdad? Una hueste en movimiento de metáforas, metonimias, antropomorfismos, en resumidas cuentas, una suma de relaciones humanas que han sido realzadas, extrapoladas y adornadas poética y retóricamente y que, después de un prolongado uso, un pueblo considera firmes, canónicas y vinculantes; las verdades son ilusiones de las que se ha olvidado que lo son; metáforas que se han vuelto gastadas y sin fuerza sensible, monedas que han perdido su troquelado y no son ahora ya consideradas como monedas, sino como metal (1998: 25).

Los conceptos, nos enseña Nietzsche, no son sino *metáforas gastadas por el uso*. Una *ilusión de la que se ha olvidado que lo es*... ¿acaso no es eso la *literatura* cuando la aplicamos a la Edad Media?

Si seguimos utilizando el término, de aquí en adelante, no es tanto por el convencimiento que tengamos de que se trate de una realidad existente desde siempre, pues no lo tenemos. Es porque el miedo, propio del neófito, no nos autoriza a romper

[142] Pienso, mientras termino de transcribir las palabras de Nietzsche, en la obsesión que durante todos estos años me ha rondado la cabeza, y que ahora se acentúa ante el miedo de una proximidad: la del suicidio académico. Pienso en la insistencia en seguir utilizando un término, el de "literatura", al cual ya me enseñaron a ponerle comillas durante mi etapa de estudiante universitario. Esa misma etapa en la que, creo, el texto arriba citado, que pertence a *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, llegó hasta mí de manera casi casual. Desde entonces no me ha abandonado nunca, y en buena medida esta tesis es la materialización, en un aspecto concreto, de algunas de las preguntas que me han acompañado durante todos estos años, a raíz de su lectura. Y en cierto sentido me he acabado convenciendo de la necesidad de convertir ese miedo inicial en un modo productivo de razonar.

los términos del tratado, a desatar ese gran *bellum omnium contra omnes*. Pongamos todas las comillas del mundo y prosigamos, pues.

Pero en adelante, nuestra lectura del *mester de clerecía* no será, conviene decirlo, la lectura de un fenómeno *literario*. El auténtico parámetro a seguir no es el de la *literatura*, institución surgida mucho después de que nuestros poetas de la decimotercera centuria rubricasen desde el anonimato sus poemas *por la cuaderna vía*. No es la historia de una *literatura* lo que nos hemos propuesto, sino la historia de una *escritura*.

3. Mundo escrito y escritura *mundana:* saber y escritura

Llegando casi al final del *Fedro* pone Platón en boca de Sócrates esta historia hermosísima:

> Pues bien, oí decir que vivió en Egipto en los alrededores de Naucratis uno de los antiguos dioses del país, aquél a quien le está consagrado el pájaro que llaman Ibis. Su nombre es Theuth y fue el primero en descubrir no sólo el número y el cálculo, sino la geometría y la astronomía, el juego de damas y los dados, y también las letras. Reinaba entonces en todo Egipto Thamus que vivía en esa gran ciudad del alto país a la que llaman los griegos la Tebas egipcia, así como a Thamus le llaman Ammón. Theuth fue a verle y, mostrándole sus artes, le dijo que debían ser entregadas al resto de los egipcios. Preguntóle entonces Thamus cuáles eran las ventajas que tenía cada una y, según se las iba exponiendo aquél, reprobaba o alababa lo que en la exposición le parecía que estaba mal o bien. Muchas fueron las observaciones que en uno y en otro sentido, según se cuenta, hizo Thamus a Theuth a propósito de cada arte, y sería muy largo el referirlas. Pero una vez que hubo llegado a la escritura, dijo Theuth: "Este conocimiento, oh rey, hará más sabios a los egipcios y aumentará su memoria. Pues se ha inventado como un remedio de la sabiduría y la memoria". Y aquél replicó: "Oh, Theuth, excelso inventor de artes, unos son capaces de dar el ser a los inventos del arte, y otros de discernir en qué medida son ventajosos o perjudiciales para quienes van a hacer uso de ellos. Y ahora tú, como padre que eres de las letras, dijiste por cariño a ellas el efecto contrario al que producen. Pues este invento dará origen en las almas de quienes lo aprendan al olvido, por descuido del cultivo de la memoria, ya que los hombres, por culpa de su confianza en la escritura, serán traídos al recuerdo desde fuera, por unos caracteres ajenos a ellos, no desde dentro, por su propio esfuerzo. Así que, no es un remedio para la memoria, sino para suscitar el recuerdo lo que es tu invento. Apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera procuras a tus discípulos. Pues habiendo oído hablar de muchas cosas sin instrucción, darán la impresión de conocer muchas cosas, a pesar de ser en su mayoría unos perfectos ignorantes; y serán fastidiosos de tratar, al haberse convertido, en vez de sabios, en hombres con la presunción de serlo" (2007: 751-753).

Esta historia, *que viene de los antiguos, pero lo que hay de verdad en ella sólo ellos lo saben*, como advierte el propio Sócrates antes de contarla, puede sorprendernos a nosotros, gentes del siglo XXI acostumbrados a pensar todo el saber imaginable a través de la imagen de la letra impresa, por su falta de confianza en los libros como garantes de la adquisición de la sabiduría. Máxime si tenemos en cuenta que aparece en uno de los diálogos más famosos de uno de los pilares de la cultura occidental, a quien no de otra manera sino a través de los libros, hemos podido conocer.

Mirada con nuestros ojos, la relación que Platón establece entre el saber y la letra se nos presenta casi como la inversión de la nuestra. Acostumbramos, incluso ya desde un punto de vista pedagógico, a confiar más en la consulta del algo mitificado *original* que en las bonanzas de la memoria, no podemos dejar de apreciar la diferencia. Para Platón, como se ha visto, lo verdadero es la memoria, de la que se deriva el saber, y que sólo por el habla, expresión indudable de lo que los hombres pueden aprender *desde dentro, por su propio esfuerzo*, se puede transmitir fidedignamente.[143] Por el contrario, lo aparente es la escritura (*apariencia de sabiduría y no sabiduría verdadera*), que procura una ilusión de saber más que un saber propiamente dicho, y que se transmite a través de las letras.

Mucho después, en pleno siglo XIII castellano, en la introducción al Título XVIII , "De las escripturas por que se prueban los pleytos", de la *Partida Tercera*, leeremos lo siguiente:

> El antigüedat de los tiempos es cosa que face á los homes olvidar los fechos pasados; et por ende fue meester que fuese fallada escriptura porque lo que ante fuera fecho non se olvidase, et sopiesen los homes por ella las cosas que eran acaecidas, bien como si de nuevo fuesen fechas; et mayormente porque los pleytos, et las posturas et las otras

[143] Por supuesto que al redactar estas palabras no podemos dejar de aludir al Arcipreste, quien en el Prólogo en prosa del *Libro de buen amor* escribe: "fiz esta chica escriptura en memoria de bien" (2006: 9). Sobre la compleja cuestión del Prólogo del *Libro de buen amor*, a pesar del tiempo transcurrido, nos siguen pareciendo fundamentales los trabajos de Ullman (1967) y MacLennan (1968). Sobre la no menos compleja cuestión, en un sentido muy general, de cómo actúan las tres potencias del alma en la escritura del Medioevo encontramos, pese a ser un trabajo consagrado a Dante, no pocas sugerencias de utilidad en Wenzel (1965). La últimamemente algo olvidada –quizá por la enorme proliferación de lecturas que afrontan la obra desde lo carnavalesco– tesis del agustinismo de Juan Ruiz, especialmente trabajada por Gerli (1982), nos sigue pareciendo más que estimable.

> cosas que facen et ponen los homes cada dia entre sí unos con otros, non podiesen venir en dubda et fuesen guardadas en las maneras que fuesen puestas. Et pues que de las escripturas tanto bien viene que en todos los tiempos tienen pro, como que facen membrar lo olvidado, et afirman lo que es de nuevo fecho, et muestran carreras por do se enderesce lo que ha de seer, derecho es que se fagan lealmente et sin engaño, de manera que se puedan entender bien et sean complidas, et señaladamente aquello de que podrie nascer contienda entre los homes. Onde pues que en los titulos ante deste fablamos de los testigos et de las pesquisas, que es una de las maneras de prueba que se face por voz viva, queremos aquí decir de todas las escripturas de qual natura quier que sean de que puede nascer prueba ó averiguamiento en juicio, que es otra manera de prueba á que llaman voz muerta (Alfonso X 1972: 546-547).

Aunque mucho más cercana a la nuestra, la concepción de la escritura que se nos plantea en el texto alfonsí también presenta sus rasgos distintivos. Es a través de la escritura como las cosas suceden de nuevo (*et sopiesen los homes por ella las cosas que eran acaecidas, bien como si de nuevo fuesen fechas*), una idea que no nos es del todo ajena como puede que sí lo sea aquella otra según la cual las cosas escritas *non podiesen venir en dubda*. La íntima relación entre escritura y verdad es un rasgo propio del Medioevo que, siendo en su planteamiento medieval muy distinto del nuestro, de alguna manera ha sobrevivido hasta nuestros días.[144]

Aunque en el texto citado, el de Alfonso X, se aplica ante todo al terreno del derecho, la diferencia que hace entre *voz viva* y *voz muerta* resulta del todo esclarecedora. Tengamos en cuenta que la *voz viva* representa a la *fabla*, y por tanto lo engañoso, lo dual o aparente, el aquí y el ahora, la manera de comunicarse que los hombres tiene en el mundo; por el contrario, la *voz muerta* está representada en la escritura, y por tanto hace alusión a lo verdadero, lo unitario, lo que es capaz de ir más allá del aquí y el ahora toda vez que lo que sobrevive con ella es la memoria y, como escritura, no deja de ser una imagen, aunque imperfecta, del Libro revelado desde el cielo. Ni siquiera los adjetivos *viva* o *muerta* gozan aquí del mismo estatus que le damos hoy, pues como supo ver Marc Bloch: "si el libro favorece la inmovilidad, la palabra es siempre factor de movimiento" (1986: 98). Inmovilidad (*voz muerta*),

[144] Fijémonos, por ejemplo, en cómo los periodistas, aunque jamás revelan sus fuentes, se amparan en su profesionalidad para aparecer como garantes de la verdad. En cierta manera eso es algo que todavía nos lleqa en forma de escritura.

movimiento (*voz viva*), son términos que tienen sentidos diferentes en la Edad Media, pues tengamos en cuenta que en una sociedad dominada por las categorías aristotéliscas convenientemente revertidas al cristianismo por la escolástica, el estado perfecto no es otro que la quietud, hacia la cual todo movimiento tiende, como la vida verdadera no es otra sino la que comienza después de la muerte; lo contrario, el mundo y su lenguaje no son sino un movimiento que, en última instancia, se produce a causa del pecado original, y que no es menos sospechoso él mismo de *mover*, también, hacia el pecado. La *fabla* se convierte en un signo flotante que ha de ser recogido por escrito para gozar de legitimidad. Escribe Foucault: "El lenguaje tiene, de ahora en adelante, la naturaleza de ser escrito. Los sonidos de la voz sólo son su traducción transitoria y precaria. Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas" (2005: 46).

Muy bien lo sintetiza el Arcipreste en su Prólogo en prosa cuando escribe que "fiz esta chica escriptura en memoria de bien e conpuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías del mundo, que usan algunos para pecar" (2006: 9). Entendemos que *chica escriptura* es aquella que está escrita en lengua romance, y no en latín; es decir, en una de las lenguas desgajadas de la unidad primigenia, de la lengua de la Iglesia, y una, también, *en que son escriptas algunas maneras e maestrías del mundo, que usan algunos para pecar*.

Es en cierta medida en esa dualidad en la que se inscribe el presente capítulo cuyo título, como todos, merece justificación. Por una parte la Edad Media, como sucede con Platón y con los clásicos, se nos plantea como una época en la que el mundo mismo es una obra de la escritura divina. El mundo está escrito y hay que saber descifrarlo; o en otras palabras, como muy bien tituló en un precioso libro Hans Blumenberg, se trata de considerar *La legibilidad del mundo* (2000) para después, tal es nuestra labor, pasar a describir cómo funciona la escritura de los hombres, entendida como resultado de la lectura de la Escritura Divina. Los textos que se nos plantean, en *cuaderna vía*, a su vez, representan la escritura *mundana* a través de la cual se plasma, en buena medida, la lectura de esa escritura del mundo. En buena medida lo que narramos en este capítulo es una historia cuyo argumento bien podría ser el viaje que va del texto citado del *Fedro* al de las *Partidas*. Este juego de espejos y similitudes nos lleva a compartir, con Foucault, la idea de que en la Edad Media "saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje, en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de

las cosas. Hacer hablar a todo" (2005: 48). Saber, pues, es una operación que se realiza a través del lenguaje y, por lo tanto, a través de la *escritura*.

3.1. De la escritura del mundo a la escritura mundana

La manera en la que vamos a estructurar este capítulo, en realidad, es en cierta medida ajena a nuestro objeto de estudio y a la vez completamente representativa de la propia disposición del mundo de las letras medievales. En la *Vita Nuova*, XXV, escribe Dante el siguiente pasaje que nos ha sugerido el camino que vamos a trazar a continuación:

> dico che né li poete parlavano così sanza ragione, né quelli che rimano deono parlare così non avendo alcuno ragionamento in loro di quello che dicono; però che grande vergogna sarebbe a colui che rimasse cose sotto vesta di figura o di colore rettorico, e poscia, domandato, non sapesse denudare le sue parole da cotale vesta, in guisa che avessero verace intendimento (2003: 104).[145]

Sabemos, claro está, que la distinción entre *poete* y *quelli che rimano*, hoy en día un tanto redundante, obedece simplemente a aquella que se establece entre quienes escriben en latín (*poetas*), y los que lo hacen en lengua vulgar (*rimadores*). Los *poetas*, amparados por la propia autoridad y rango de la lengua latina que emplean no necesitan un razonamiento que justifique sus escritos, pues el propio conocimiento del latín ya es aval suficiente de un saber de orden superior o, mejor dicho, de estar propiamente en posesión de un saber. Los *rimadores*, por su parte, carecen de esa destacada posición toda vez que escriben en lengua romance y, por lo tanto, practican una especie de bilingüismo no exento de sospechas: si escriben en la lengua del mundo, no en la de la Ley o la del poder espiritual de la Iglesia, el terreno para la confusión babélica está más que abonado, y por tanto deben tener un razonamiento que justifique su labor *sotto vesta di figura o di colore rettorico*. Gran vergüenza sería, por lo tanto, si osasen practicar la escritura, aunque sea en vulgar, sin saber lo que quieren decir o, lo que es lo mismo, sin

[145] En la edición del texto que manejamos, bilingüe, Julio Martínez Mesanza traduce así el pasaje citado: "diré que ni los poetas hablaban así sin razón, ni los rimadores deben hablar sin tener razonamiento alguno en sí de las cosas que dicen; pues gran vergüenza sería para quien rimase bajo adorno de figura o de color retórico, si interpelado después, no supiera despojar a sus palabras de tal ropaje, de modo que fuesen verdaderamente comprendidas" (105).

el intento de trasladar la dignidad de la lengua latina –no otra cosa es el razonamiento por retórica- a la lengua vulgar.

De esta manera, la articulación de la *Vita Nuova* como discurso dual que se cifra en verso y luego se explica en prosa es más que lógica. La prosa es el razonamiento, porque el mundo mismo puede explicarse a través del algo degradado rango de la prosa con respecto al verso; el verso, por su parte, es la verdad que se cifra, que más que comentar el mundo lo glosa imitando, de manera imperfecta pero más aproximada que la prosa, los ritmos establecidos por el Creador. Y en esa dualidad, en cierta manera, se debate el hombre medieval cuando escribe: un mundo que se cifra en verso y que se explica en prosa.

Es la misma dualidad que vamos a adoptar nosotros a partir de ahora para tratar de desentrañar parte del complejo entramado de la escritura en *cuaderna vía* del siglo XIII. Sin olvidar que es esta última, y no otra cosa, nuestro objeto de estudio, tampoco permaneceremos ajenos a la manera en la que el mundo se explica en los discursos en castellano. La prosa, en ese sentido, nos ofrece no pocos tratados sin los cuales no entenderíamos, en un sentido global, amplio, abstracto, pero imprescindible, la manera en la que el mundo es explicado él mismo como una escritura. Un rasgo, ciertamente, común a las letras del Medioevo. Por eso, para establecer un punto de partida para comprender las bases epistemológicas que sostienen la escritura en cuaderna vía, pensamos que partir de la prosa es, paradójicamente, una estrategia muy útil, pues a través de la escritura de los textos en prosa se nos ofrece una imagen del mundo como escritura mucho más rica que la que los textos en cuaderna vía nos van a brindar también. Una imagen del mundo como escritura que es, insistimos, un punto de partida necesario. La manera en la que ese mundo es luego puesto en práctica, glosado desde dentro, incluso en sus más íntimos resortes prosódicos, a través de la cuaderna vía, es lo que vamos a tratar de delimitar de manera mucho más concreta.

No ignoramos, desde luego, que un planteamiento así conlleva ciertos riesgos. El más evidente el de dar a entender –y no es esa nuestra intención- que existe una relación directa, a la manera más tradicional de la crítica de fuentes e influencias, entre los textos en prosa y los textos del llamado *mester de clerecía*. La cuestión es peliaguda, y aún cuando existen sospechas de una influencia real, casi palpable, como nos llevan a pensar, por ejemplo, determinadas similitudes entre el *Planeta* de Diego García de

Campos y el *Libro de Alexandre*, lo cierto es que es muy arriesgado justificar esa relación. A veces, los dos sectores han sido vistos, incluso, como polos antagónicos, quedando la prosa, evidentemente, del lado del sector textual producido bajo el mecenazgo de la monarquía de la Castilla del Sur, y el *mester de clerecía* como bastión clerical, europeísta, de la Castilla del Norte, ambos como discursos propios producidos en el seno de las conflictivas relaciones entre Iglesia y Monarquía (Alvar 2007); otras veces se ha considerado que las fronteras entre la prosa y verso quedan diluidas en aras del efecto contrario: lo que tendríamos sería una *escritura de clerecía* que nacería al amparo de la alianza entre la Iglesia y la Monarquía y que englobaría a obras independientemente de su género (Arizaleta 2007).

Humildemente hemos de declarar que no es esa la cuestión (apasionante cuestión, por otra parte) que hemos elegido como objeto de estudio, y por lo tanto no va a quedar resuelta aquí. Antes que su aplicación política concreta, lo que nos interesa es establecer un marco que explique qué sentido tiene una *escritura*, la *de clerecía*, la que se produce *por la cuaderna vía*, en su manifestación estrictamente histórica dentro de la lógica escrituraria que rige en la sociedad medieval sacralizada. Y para ello es necesario establecer un concepto amplio de escritura que luego se concreta en la rigurosa estructura *a sílabas contadas*. Nos mueve a ello el hecho de que el tema no haya sido, curiosamente, demasiado tratado de forma monográfica. Es posible llenar bibliotecas con todo lo que se ha escrito acerca de la definición del *mester de clerecía* como segregación de la *historia literaria española*, y a la vez resulta mucho más costoso intentar un acercamiento al mismo entendido como práctica cuyo núcleo epistemológico no nace de las leyes que dicta la inexistente, por aquel entonces, *literatura*, sino la idea, mucho más obsesiva y persistente en los textos que vamos a analizar, de *escritura*. Una *escritura* cuyas leyes (cuya epistemología) no son las mismas que tutelan nuestra actual noción de la misma.

La relación entre prosa y verso que hemos establecido en esta tesis como armazón de su propia estructura, por tanto, son del todo arbitrarias. No obstante, nos parecería empobrecedor renunciar, sin más, a su utilidad. También, por qué no decirlo, aspiramos a dejar caminos cuyo trayecto no sea transitado hasta el final, pues lo principal esperamos, mal que bien, dejarlo resuelto sin que ello sesgue toda posibilidad

a la sugerencia. Siempre, si hemos de ser sinceros, nos ha movido el propósito de que esta tesis contenga potencialmente muchas otras tesis.

Escritura del mundo

Haremos un breve repaso por la metáfora del libro. Una metáfora que aquí consideraremos en dos sentidos: cómo surge la idea de los dos libros, por una parte; y qué lugar ocupa el hombre en un mundo que se "lee", que es él mismo una escritura. La presencia de los dos libros, un Libro Sagrado y un Libro de la Naturaleza, pensamos que articula de fondo la manera de enunciar la escritura del Medioevo, en el sentido de que ésta, incluso en su dimensión en romance, suele "leer" el Libro de la Naturaleza y ampararse en el Libro Sagrado para ello. No es una idea en la que nos vayamos a detener más de lo debido, pues se trata de un tema fascinante que daría para otra tesis, pero sí vamos a dejar testimonio de su presencia en las letras medievales "castellanas", y a intentar trazar la manera en la que tal omipresencia de la imagen del Libro genera una escritura cuyos ejes se sostienen en buena parte por la práctica de la semejanza. De ahí que no ignoremos la noción, empleada por algunos autores, de universo simbólico, al que nosotros vamos a llamar *universo sígnico* o *figural*.[146] Un universo figural que genera todo tipo de imágenes, y al cual los textos en *cuaderna vía* no sólo no son ajenos, sino que participan recreándolo en su interior. Un universo sígnico, por tanto, del que se parte en la escritura y que se recrea a través de la escritura.

Los dos Libros

Ha llegado a ser ya un tópico, en los trabajos que consideran el Libro como metáfora, empezar haciendo alusión al registro que de la misma nos ha legado Curtius en su *Literatura Europea y Edad Media Latina*. Al considerar la imagen simbólica del Libro de la Naturaleza escribía el autor: "Uno de los lugares comunes favoritos del concepto popular de la historia consiste en decir que el Renacimiento se sacudió el polvo de los viejos pergaminos a fin de leer en el libro de la naturaleza o del mundo. Pero aun esta metáfora proviene de la Edad Media latina" (I 1955: 448). A pesar del tiempo transcurrido es obvio que la consulta del libro de Curtius sigue siendo de gran

[146] Pues más que un conjunto de símbolos explicables desde la subjetividad el Universo medieval nos parece un conjunto de "signos", de "figuras" en las que se lee la Escritura del Creador. Su arquitectura, teniendo en cuenta lo que decía Lewis, tiende a ser más alegórica que simbólica.

interés para el investigador, y a su gran utilidad remitimos. Lo interesante, con todo, es que, al menos en los estudios –y no parece que sean muchos- dedicados a la presencia de la metáfora en el Libro en la "literatura" medieval española, una imagen mucho más abstracta del Libro parece primar sobre la dualidad que, más concretamente, articula la imagen.

Es conocido que la imagen libresca, del mundo como Libro, se encuentra en varios lugares de la Biblia. Simbólicamente podemos delimitar un perfil unitario, homogéneo, que quedaría perfectamente cercado por una imagen inicial y otra final. Es decir, una imagen que se abre y se cierra coherentemente. Y así, en *Isaías*, XXXIV, 4, leeremos: "Se enrollan como un libro los cielos". Esta imagen del Antiguo Testamento parece quedar perfectamente cerrada por aquella otra, casi idéntica, que encontramos en el libro que cierra La Biblia, concretamente en *Apocalipsis*, V, 14: "y el cielo fue retirado como un libro que se enrolla".[147] De esta manera, la Biblia nos remite a una imagen homogénea, la del Libro Único que preside el mundo, que pasa a ser una imagen central, motriz, generadora de todas las demás imágenes.[148]

Cierto dualismo de la Escritura, lo cual no deja de ser una de tantas desviaciones de la gran metáfora del libro, aparece ya sugerido, como tantas otras cosas, en las *Etimologías* isidorianas (VI, 14, 3):

> Instrumenta scribae calamus et pinna. Ex his enim verba paginis infiguntur; sed calamus arboris est, pinna avis; cuius acumen in dyade dividitur, in toto corpore unitate servata, credo propter mysterium, ut in duobus apicibus Vetus et Nuovum

[147] Imagen que, bajo la forma del Libro de la Vida, aparece en otro lugar del *Apocalipsis*: "El vencedor será así revestido de blancas vestiduras y no borraré su nombre del libro de la vida".

[148] Para la influencia de la Biblia en la "literatura" española medieval puede verse, por ejemplo, un artículo de Diego Catalán (1965) cuyo título, "La Biblia en la literatura medieval española", es algo engañoso, pues se ciñe al siglo XIII y, más en concreto, a Berceo, tratando sólo el tema desde la perspectiva de la influencia léxica, y abogando al mismo tiempo por la necesidad de un estudio más amplio. Un estudio más amplio, desde luego, que constituye un ambicioso proyecto que, por lo que parece, ya se está llevando a cabo bajo la dirección de Gregorio del Olmo Lete con el título *La Biblia en la literatura española*, y del cual acaba de aparecer el primer volumen, coordinado por María Isabel Toro Pascua; está dedicado al estudio del imaginario y sus géneros en la literatura medieval Española (Toro Pascua 2008). Afilando más nuetro tema, hay sendos trabajos, interesantísimos, consagrados al estudio de la influencia de La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII (García López 2008) y del siglo XIV (Valero Moreno 2008).

> Testamentum signaterur, quibus exprimitur verbi sacramentum sanguine Passionis effusum (2004: 580).[149]

De esta manera la imagen adquiere en San Agustín un cariz místico que hace prevalecer, sobre las dos secciones de la pluma, representando cada una el Antiguo y el Nuevo Testamento, la idea de unidad que expresa un *mysterium*: el del Sacramento de la palabra que se lleva a cabo tras derramar la sangre de la Pasión.[150]

Cómo la imagen proliferará dando lugar al Libro de la Naturaleza, durante la Baja Edad Media es una historia que ya trazó magníficamente Curtius (I 1955: 448-452). Él nos recuerda la famosa sentencia de Alain de Lille:

> *Omnis mundi creatura*
> *quasi liber et pictura*
> *nobis est et speculum.*[151]

En ella cada criatura del mundo es como un espejo, un libro. Luego la imagen, en el siglo XII, adquirirá una famosa formulación en Hugo de San Víctor, quien dividirá la historia del mundo en tres etapas, marcada cada una por la *lex naturalis*, la *lex scripta* y el *tempos gratiae*, difundiendo la conocida idea de que la Creación y el hombre son "libros" de Dios. Curtius continúa recordando al, a veces confundido con Hugo de San Víctor, Hugo de Folieto, quien habla de los cuatro libros de la vida, a Bernardo Silvestre, y su idea de que todo lo terrestre está pre-figurado en un libro trascendental, y Juan de Salisbury, que habla del libro de nuestra razón. En el siglo XIII la imagen adquirirá nuevo vigor con San Buenaventura, y su idea sobre el "doble libro del mundo": *Duplex est liber, unus scilicet scriptus Indus, qui est Dei aeterna ars et*

[149] Así lo traducen José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "Los utensilios de un escriba son la caña y la pluma. Con ellos se dibujan las palabras en las páginas. La caña está tomada de las plantas; la pluma es de ave. Su punta está dividida en dos secciones, mientras que el resto del instrumento conserva su unidad; me parece ver en ellos un misterio, en cuanto que en esas dos secciones aparecen representados el Antiguo y el Nuevo Testamento, y con ellas se expresa el sacramento de la palabra, difundido por la sangre de la pasión" (2004: 581).

[150] *Mysterium*, por cierto, es una palabra que en otra parte (VI, 19, 42) se emplea para definir los Sacramentos *quod secretam et reconditam dispositionem*.

[151] Citado de Curtius (I 1955: 448).

sapientia, et alius scriptus foris, scilicet mundos sensibilis.[152] Y en el siglo XIV Nicolás de Cusa hablará del mundo como un libro escrito por Dios "con su propio dedo".

En un trabajo de 1965, que no obstante conserva intacta su utilidad, se planteaba Manuel García Pelayo que "buena parte de la cultura occidental puede simbolizarse, primero, como una lucha por el recto sentido del Libro, y, después, como la tensión y el conflicto entre el Libro y los libros" (1965: 47). Hay un matiz importante que pone de relieve García Pelayo, y que marca en buena medida la diferencia entre la concepción semítica del Libro y la cristiana, y es que la sociedad cristiana no es bibliocéntrica sino cristocéntrica. Según García Pelayo se acude al libro para saber la vida de Cristo; de manera que el libro es Santo y en torno a él se constituye la historia universal que da al libro un carácter simbólico. "De tal realzamiento del Libro sacro se derivó el del libro en abstracto, al que se muestra como símbolo de toda realidad que presente unos signos indicadores de un sentido; que pueda decir algo y que, a la vez, encierre un secreto; que se muestre simultáneamente como velado y desvelado, manifiesto y escondido" (46), escribe García Pelayo.

Es en este sentido de la oscilación entre lo velado y lo desvelado, entre el ciframiento y el desciframiento, en el que parece considerar la metáfora del libro José Antonio Maravall en un trabajo aparecido tan sólo dos años después que el de García Pelayo, y que plantea el tema en exclusiva para la Edad Media castellana. Maravall pone de manifiesto que en la Edad Media el libro es considerado como escritura, ya sea de letras o de imágenes, en la que se deposita el saber, y de ahí la imagen del Libro Sacro que encontramos en las tres culturas peninsulares (1967: 232). Esta veneración por la escritura, según Maravall, conlleva una cierta oscuridad en el ciframiento de la misma para que el saber que atesora no sea dilapidado (234). A medida que durante los siglos XIII y XIV la imagen del Libro Sacro se va viendo confrontada con la variedad de libros en lengua vulgar se da el siguiente proceso, según Maravall: "A esta imagen de un posible contenido creciente del libro va unida la pluralización de éste. No se tratará ya de un libro, sino de varios, si bien dentro de cada esfera el principio de unidad se verá restablecido" (236).

[152] Citado también de Curtius (I 1955: 450).

En un sugerente trabajo Roger Dragonetti ponía el acento en la siguiente cuestión:

> On sait qu'au moyen âge la culture, gouvernée para la théologie, était le monopole de l'Église. Même les œuvres profanes ont porté très longtemps les empreintes de cette culture clericale dont l'instrument du pouvoir, conjoint au savoir et à l'orthodoxie enseignante, était le latin, langue sacrée des dogmes. Dans un tel horizon, tout texte, toute écriture de main d'homme, toute pensée ne pouvaient trouver leur fondement que dans le mystère de la transcendance divine, dont la *Sainte Écriture* était l'inscription historique.
>
> Le modele du livre total, identifié à la Bible, domine toute la civilisation médiévale (1980: 41).

En cierta medida Dragonetti resume en unas pocas palabras la concepción de la escritura propia de una sociedad sacralizada: una concepción, efectivamente, dominada por esa *langue sacrée des dogmes* que es el latín; y una concepción, también, en la que toda escritura humana sólo puede ser pensada desde ese misterio transcendente divino, fundamento único, que sólo se encuentra en la Santa Escritura. Para Dragonetti, pues, la Biblia, modelo de libro total, domina toda la civilización medieval.

Pero es sobre todo, a nuestro entender, Hans Blumenberg quien ha puesto de relieve, con suma sencillez pero a la vez con gran sentido común, el funcionamiento de la metáfora del libro en la Edad Media al titular el quinto capítulo de su deliciosa obra, *La legibilidad del mundo*, con el muy acertado marbete de "Surgimiento y demora del segundo de los libros". Si Curtius había contado la historia del libro como metáfora haciendo, digámoslo así, inventario de un amplio y erudito muestrario de la tópica latina, Blumenberg cuenta la misma historia aliviando la carga erudita pero ganando en profundidad a la hora de analizar la función de tal imagen. El itinerario que marca es acertado (2000: 51-61), a nuestro modo de ver: en la *Enarratio in Psalmun XLV* ya había planteado San Agustín la doble imagen del libro y, más tarde, con Alano de Insulis se había impuesto la idea del "libro de cada uno"; fundamental en esta cadena es, señala Blumenberg, la aportación de Hugo de San Víctor, quien en su *Eruditio Didascalia* pondrá de manifiesto la intervención del *digitum Dei* en la escritura del "Libro del Mundo" y, más que significativa, la aportación de San Buenaventura, quien habla del Libro de la Revelación como clave para descifrar el "Libro del Mundo". Este último proceso, importantísimo, es así definido por Blumenberg:

> La revelación bíblica aparece aquí como el restablecimiento de aquella función que la creación había tenido antes del pecado original: conducir a la criatura hacia su Creador. Sólo la caída en el pecado le reportó al hombre la pérdida de esta fuente de conocimiento y, con ello, del sentido de orientación necesario para volver a encontrar la vía hacia Dios (...). Si Dios se ha convertido en el autor de los dos libros, el hombre le ha puesto en un aprieto, al no ser capaz ya de leer los signos de la naturaleza, mediante los cuales ésta remite a su Creador, como lo hacía en el primitivo estado paradisíaco, cuando él diera a las cosas su verdadero nombre. Se ha perdido la óptica originaria del mundo.
>
> La interpretación alegórica del comentarista medieval del Génesis se convierte en un medio auxiliar de segundo grado: hace de nuevo accesible, a través del texto revelado, el sentido primordial de la naturaleza, que sólo había dejado huellas y signos confusos (57).

Así pues, un libro, el de la Naturaleza, escrito directamente por el dedo de Dios, y otro que no está escrito por Él, pero que no obstante, como ya había indicado García Pelayo, sí esta "inspirado", "revelado" por Dios, y que da las claves para resolver el primigenio Libro de la Naturaleza.

En esta intersección, pensamos, lo que llamamos "literatura", y nos referimos a la que está escrita en lengua vulgar, adquiere su sentido y se dota de razón de ser. No porque la imagen dual del Libro del Mundo sea producida explícitamente, pues de hecho, y como vamos a ver, si bien no está del todo ausente son muy pocos los textos en castellano que recogen este *topos*. Si consideramos la metáfora del Libro en sentido implícito la perspectiva que tenemos que adoptar, por el contrario, es totalmente diferente, pues es de la imagen central del Libro de la que se derivan los poemas en *cuaderna vía*, algo que ya en su propio título se hace evidente, como ha puesto de relieve Juan Carlos Rodríguez: "la clave de la producción literaria feudal era la *idea de la construcción del libro* (como se refleja en los diversos títulos: «Libros» del Saber de Astronomía, «Libros» de Amadís, «Libro» del Buen Amor, etc.)" (Rodríguez 1990: 76). El mismo autor explica a la perfección cómo se despliega la imagen del Libro:

> Sin embargo, si construir un *Libro* (a imitación del Libro Sagrado o del Libro de la Naturaleza) es la imagen determinante siempre en última instancia de la literatura feudal, pensamos igualmente que estos *libros* no se construyen sino "interpretando/leyendo" a la vez el Libro de la Naturaleza y el Libro Sagrado (colocándolos frente a frente, en reflejo especular: de ahí la idea del "Speculum" como

> género que imita este "reflejo" primario entre los dos libros –primario en tanto que revela a la vez el "reflejo" del "orden divino" sobre el "orden terreno"–). Tenemos así que la clave entonces de la literatura feudal podremos verla en la creencia en esos *signos*, interiores a cada cosa, que representan la *escritura* de Dios en el mundo: Dios *ha escrito* el Libro y ha escrito la Naturaleza, literalmente (77).

Que la escritura en vulgar se concibe como un reflejo degradado de ambos libros, y que surge a su vez de esa lectura/interpretación de la que habla Rodríguez, es algo que se pone de manifiesto en todos los órdenes. Un texto que hoy calificaríamos de legal, precedente de las *Partidas* y al parecer fruto, como éstas, de la iniciativa alfonsí, ha sido titulado precisamente *Espéculo*, "que quiere tanto dezir como espeio de todos los derechos" (Alfonso X 1990: 5). En el Prólogo la idea es insistente: "este LIBRO, que es espeio del derecho por que sse judguen todos los de nuestros regnos et de nuestro sennorio" (*Ibid*.).

No hay que pensar, en cualquier caso, que la metáfora del libro no aparece explícitamente planteada en romance castellano del siglo XIII. En el *Libro de los cien capítulos*, por ejemplo, aparece planteada de una hermosa manera: "E el mundo es como libro, e los omes como letras e las planas como tiempos, quando se acaba una plana se comienza otra" (1998: 105). Esta idea, por cierto –el hombre es como la letra de un libro en el que el tiempo discurre como las hojas–, de que en realidad la vida no es otra cosa que escritura que puebla el mundo de testimonios, es sobremanera parecida a la que encontramos en el *Libro del caballero Zifar*: "E sabet que el mundo es como letras, e las planas escriptas como los tienpos, que quando se acaba la una comienza la otra" (1982: 250).

El *Libro de los buenos proverbios*, por su parte, hace hincapié en la imagen del libro mismo, en su propia materialidad, como objeto depositario de todo saber, y por lo tanto valioso por esa razón: "ffazen en el comiençó la figura del sabio que dixo aquella razon inlluminada y encueran sus libros con cueros de guadamenci y pintalos con oro y con plata, y esto fazen ellos por que aman mucho la sapiençia y la preçian mucho" (1970: 41-42); aunque no desdeña tampoco una imagen más explícita de la metáfora: "Este sieglo es atal commo la figura en el pergamino que quando doble el una parte paresçe el otra" (71). Con todo, esta sacralización del libro como objeto para descifrar el mundo, conoce una vertiente misógina que queda plasmada de la siguiente manera en el

Sendebar castellano: “E señor, non te di este enxemplo sinon que non creas a las mugeres que son malas, que dize el sabio que «aunque se tornase la tierra papel, e la mar tinta e los peçes d’ella péndolas, que non podrían escrevir las maldades de las mugeres»” (1996: 154-155).[153]

Por lo que respecta a las obras en *cuaderna vía*, si bien es difícil encontrar ejemplos en los que la metáfora del Libro de la Naturaleza se dé de manera explícita, hay pasajes muy evidentes en los que el funcionamiento subyacente (o no tan subyacente) de ésta resulta fundamental. Quizá el caso que mejor lo ejemplifica sea el de Gonzalo de Berceo. En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, por ejemplo, suele estar presente la imagen del libro como lugar en el que quedan registrados los hechos más relevantes. Así leemos en la cuaderna 487:

> Quiero passar al tránsido dexar todo lo ál,
> si non ý espendremos todo un temporal;
> aún después nos finca una gesta cabdal
> de que farié el omne un libro general. (1992: 381).

Pero, con todo, lo realmente relevante es la plasmación consciente de la estructura tripartita de la obra como “reflejo” (al igual que sucede con la tripartición bíblica de Antiguo Testamento, irrupción de Cristo, Nuevo Testamento) de las Tres personas de la Trinidad, lo cual no deja de ser una glosa, precisamente, del Libro Sacro y su plasmación en el Libro de la Naturaleza en el que se inscriben los hechos de los hombres sobre la Tierra. De esta manera, el Libro I de la *Vida Santo Domingo de Silos* acaba, en la cuaderna 288, con un verso que remite a la imagen del libro que se abre y se cierra: “esti libro finamos, en otro contendremos” (331). Verso, que como la hoja de un códice que se pasa, se ve luego confirmado por el primero, en la cuaderna 289, del Libro II: “Querémosvos otro libriello començar” (*Ibid*.). Con impecable lógica, al comenzar el Libro III la imagen trinitaria se ve confirmada entre las cuadernas 533 y 534:

[153] Texto, por cierto, que como recuerda la editora Mª Jesús Lacarra, recuerda claramente al que encontramos en la *Historia troyana en prosa y verso*: “Mays, ¿que uos dire?: çierto soy e bien creo que sy yo ouiese çient lenguas e con todas podiese fablar, non podria dezir la quarta parte de las maldades que an las que son malas dellas; mas las bondades de las buenas atreuermelas ya contar muy ayna” (1934: 147). Esta tesis no atiende a los estudios de género como foco principal de la investigación, pero somos conscientes de que el tema podría enriquecerse notablemente añadiendo esa perspectiva.

Señores e amigos, Dios sea end laudado,
el segundo libriello avemos acabado,
queremos empeçar otro a nuestro grado,
que sean tres los libros e uno el dictado.

Como son tres personas e una Deïdad,
que sean tres libros, una certanedad,
los libros sinifiquen la sancta Trinidad,
la materia ungada la simple Deïdad.

El Padre e el Fijo e el Espiramiento,
un Dios e tres personas, tres sones, un cimiento,
singular en natura, plural el cumplimiento,
es de todas las cosas fin e començamiento. (393).

Mediante este procedimiento Berceo se legitimará como "tesorero" de la verdad, algo propio de los que saben los resortes de la imagen del libro: "renunçar vos queremos en un libro certero" (*Ibid*.), leemos en la cuaderna 536.

En la cuaderna 488, penúltima de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, leeremos un verso que la cierra así: "el libro es complido gracias al Crïador" (1992: 249). Acto seguido el poema se cerrará dando detalles incluso geográficos referentes al Monasterio de San Millán de la Cogolla; de esta manera el poema acaba donde la acción continúa: lo que viene después ha de ser el peregrinaje a dicho monasterio. Donde acaba el libro escrito en romance, el Libro de la Naturaleza demandando a esos hombres que son como letras que se deslizan sobre las planas del tiempo. Los dos libros, por tanto, se miran, se contemplan, y dejan transcurrir una escritura entre ellos que aún no está cerrada.

El universo figural

Si el mundo, por tanto, es un Libro escrito directamento por el dedo de Dios y el Libro Sagrado da las claves para interpretarlo, queda por delimitar cómo percibe el hombre este hecho, como actúa en aras de su desciframiento, y cual es su relación concreta con esta imagen central del Libro.

San Agustín ofrece una explicación en *De doctrina christiana* que podríamos resumir así: entre los signos convencionales (*data vero signa*) la palabra ocupa un lugar primordial, y ésta se construyen a través de otros signos, las letras, que plantean el

problema de no ser comunes a todos los hombres; se debe esto a la soberbia del hombre, representada en el episodio de la Torre de Babel, que es castigada mediante la diversidad de lenguas. En el Libro II, VI, 7, da a entender el de Hipona por qué la oscuridad, causada por las figuras y tropos, de la Escritura resulta útil:

> Sed multis et multiplicibus obscuritatibus et ambiguitatibus decipiuntur qui remere legunt, aliud pro alio sentientes; quibusdam autem locis quid vel falso suspicentur non inveniunt, ita obscure quaedam dicta densis simam caliginem obducunt. Quod totum provisum divinitus esse non dubito, ad edomandam labore superbiam et intellectum a fastidio revocandum, cui facile investigata plerumque vilescunt (1969: 101-102).[154]

Los pasajes "oscuros" de la Escritura, por tanto, obligan a quienes lo interpretan a no despreciar el intelecto, manteniendo así alejada la soberbia. De ahí que la confusión babélica, a la postre, fuese necesaria. Unas pocas líneas después (II, VI, 8) añade San Agustín: "Nunc tamen nemo ambigit, et per similitudines libentius quaque cognosci, et cum aliqua difficultate quaesita multu gratius inveniri" (103).[155]

En *De Civitate Dei* (X, II) también encontramos referencias que nos pueden ser útiles a este valioso razonar a través de la semejanza. En concreto, San Agustín pone de manifiesto que el alma racional no tiene sobre sí otra naturaleza que la de Dios, que fabricó el mundo, y por el cual fue hecha ella también, de manera que los seres celestes no tendrían otra fuente de vida feliz ni otra luz que las que tenemos nosotros mismos, de manera que tal alma "sibi lumen esse non posse, sed alterius veri luminis participatione lucere" (2000: 602).[156]

El tema está presente también en *De Trinitate* donde, en un pasaje (VI, 10, 11) pone de manifiesto San Agustín que el Espíritu Santo, como *Verbum perfectum*, difunde

---

[154] La traducción del padre Balbino Martín reza así: "Los que leen inconsideradamente se engañan en muchos y polifacéticos pasajes obscuros y ambiguos, sintiendo una cosa por otra, y en algunos lugares no encuentran una interpretación aun sospechando que sea ella incierta; así es de obscura la espesa nuebla con que están rodeados ciertos pasajes. No dudo que todo esto ha sido dispuesto por la Providencia divina para quebrantar la soberbia con el trabajo y para apartar el desdén del entendimiento, el cual no pocas veces estima en muy poco las cosas que entiende con facilidad" (1969: 101-102).

[155] "Basta, pues, con decir que nadie duda de que se conoce cualquier cosa con más gusto por semejanzas; y que las cosas que se buscan con trabajo agradan mucho más al ser encontradas" (103).

[156] La traducción de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero reza así: "no puede ser luz para sí misma, sino que brilla por la participación de la otra luz verdadera" (2004: 602).

la abundancia de la *prima similitudo* (es decir, la similitud primera que no es otra que la que opera entre las tres personas de la Trinidad salvaguardando místicamente su unidad) por todas las criaturas en la medida en que ellas pueden capatarla, siempre y cuando ocupen su orden y su lugar. De ahí se extrae una sentencia básica en el modo de operar del razonamiento medieval, expuesta poco más adelante (VI, 10. 12): "Oportet igitur ut Creatorem per ea quae facta sunt, intellectum conspicientes, Trinitatem intellegamus, cuius in creatura, quomodo dignum est, apparet vestigium" (2006: 388).[157]

Este razonamiento por analogía, desde luego, ni es exclusivo de San Agustín ni habría de quedarse rezagado en la tardía romanidad, pues de hecho, prácticamente de forma paralela al tiempo en el que una buena parte de nuestros poemas en cuaderna vía se estaban escribiendo, entre 1258 y 1265, Tomás de Aquino componía la *Suma de Teología*. En algún lugar (III C.60 a.4) escribía el aquinate que "es connatural al hombre llegar al conocimiento de las cosas inteligibles a través de las sensibles" (1994: 512). El procedimiento tiene un precedente incuestionable: "El mismo sistema se emplea en la *Sagrada Escritura* cuando se nos describen las cosas espirituales con ejemplos de cosas materiales" (*Ibid.*). La idea queda perfectamente expuesta casi a cotinuación (III C.60 a.5): "Las cosas sensibles, en cuanto tales, no pertenecen al culto o al reino de Dios, y sólo pertenecen a él en cuanto que son signos de las cosas espirituales, en las que consiste el reino de Dios" (513).

Es este modo de razonamiento por analogía lo que ha llevado a algunos autores a definir la Edad Media como un *universo simbólico*. Nosotros vamos a exponer algunos hitos que giran en torno a esa noción, dejando que se expresen en los mismos términos (es decir, con la inclusión del adjetivo *simbólico*) que ellos la plantean, aunque nos parezca más adecuado hablar de *universo figural* o *sígnico* para referirnos a este modo de razonamiento basado en la analogía que caracteriza a las sociedades sacralizadas. Los estudiosos de nuestras letras medievales se han topado siempre con este hecho, y así, por ejemplo, Thomas R. Hart escribe: "La teoría medieval de la interpretación alegórica de la literatura descansa a su vez en una interpretación sacramental del universo mismo, es decir, en considerar que Dios se revela en todas las cosas que ha

[157] El editor, Luis Arias, lo traduce así: "Es pues necesario conocer al Hacedor por las criaturas y descubrir en éstas, en una cierta y digna proporción, el vestigio de la Trinidad" (2006: 388).

creado. La Edad Media tomó muy en serio esta interpretación sacramental del universo" (1959: 19-20).

Más que en serio, pues esta misma *interpretación sacramental* está en la base de toda escritura, de todo conocimiento en el Medioevo. Para Armand Strubel, San Agustín construye lo que él denomina abiertamente *un univers symbolique* desde el momento en que "en affirmant que tout est signe de Dieu dans l'univers, et que Dieu seul est l'ultime non-significant, le seule réalité à être uniquement chose: le symbolisme des «choses» n'est pas limité à l'Écriture. Toutes les tentatives ultérieures de l'exégèse partiront de ce présupposé, fondant le symbolisme particulier au texte biblique sur l'existence d'autres parallèles" (1975: 346). De un *symbolisme universel*, también, hablará Johan Chydenius, basado en una doctrina neo-platónica "prétendant que la beauté crée nous conduit à la beauté éternelle" (1975: 325). Gerhardt B. Ladner, por su parte, retomará la noción de *symbolic universe*, en el cual "symbols are understood to form a bridge between the experience of the senses ant that which lies or reaches beyond", añadiendo acto seguido que: "In this understanding symbols are referred ultimately to the coexistence of similarity and dissimilarity between creatures and God, which the Middle Ages conceived as the analogy of being" (1979: 225). Escribe Eco que tal existencia del universo simbólico es "otro aspecto de la sensibilidad estética medieval, el más típico, quizá el que mejor caracteriza la época" (1997: 68). Y Jacques Le Goff parte de la fascinación medieval por lo mágico para afirmar: "La naturaleza es el gran depósito de los símbolos. Los elementos de los diferentes órdenes naturales son los árboles de este bosque de símbolos" (1999: 298), de manera que de lo que se trataba no era de otra cosa que de "hallar las llaves capaces de abrir el mundo oculto, el mundo verdadero y eterno, aquel donde uno podía salvarse" (297).[158]

[158] Huizinga, por cierto, en su hermosísima obra *El otoño de la Edad Media* titula el Capítulo 15 "La decadencia del simbolismo", dando implícitamente por hecho que tal universo, para que entrase en crisis, habría tenido que estar plenamente en vigor hasta antes del siglo XIV: "La exarcebada fe de aquel tiempo quería traducirse siempre y directamente en fogosas y plásticas imágenes sensibles. El espíritu creía haber comprendido el milagro tan pronto como lo veía antes sus ojos. La necesidad de adorar bajo signos visibles lo no aprehensible en palabras creaba sin cesar nuevas imágenes. Para dar un objeto visible al desbordante amor por Jesús ya no bastan en el siglo XIV la cruz y el cordero; agrégase la devoción del nombre de Jesús y hasta amenaza aquí y allá hacer sombra a la devoción de la cruz" (2001: 267).

Recientemente, Michel Pastoureau, ha hecho efectiva la posibilidad de escribir *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*. En dicha obra, plantea el autor que la idea post-sausserriana de la "arbitrariedad del signo" es ajena al pensamiento medieval, llegando a escribir que: "Para una gran cantidad de autores anteriores al siglo XIV, la verdad de los seres y las cosas debe buscarse en las palabras: si se halla el origen y la historia de cada palabra, se puede acceder a la verdad «ontológica» del ser o el objeto que ésta designa" (2006: 14-15). No es difícil, por cierto, identificar esta vigencia de la etimología en la cuaderna 4 del *Poema de Santa Oria*:

> Bien es que vos digamos, luego en la entrada,
> quál nombre li pusieron quando fue baptizada,
> como era preciosa más que piedra preciada,
> nombre avié de oro, Oria era llamada. (1992: 499).

Pero es sobre todo la analogía la que actúa de verdadero sostén y se ancla en el centro del mundo del Medioevo toda vez que, como él indica, "el pensamiento analógico medieval intenta establecer una relación entre algo aparente y algo oculto y, principalmente, entre lo que está presente en el mundo de aquí abajo y lo que se ubica entre las verdades eternas del más allá" (17-18), de manera que la exégesis no consistiría en otra cosa que en "circunscribir esa relación entre lo material y lo inmaterial y en analizarla para hallar la verdad oculta de los seres y las cosas" (18).

Una relación, por cierto, que fue en su momento brillantemente estudiada por Foucault, quien pone de manifiesto (2005: 26-34) la acción de las cuatro similitudes en el pensamiento medieval definido por la semejanza: *convenientia* (relación de vecindad, de visagra corpórea entre las cosas), *aemulatio* (reflejo en la distancia, a manera de espejo), *analogia* (semejanza sutil en la distancia), y *simpatía* (acercamiento de cosas distantes). Foucault recurre al término *signatura* para definir la manera en las que las semejanzas ocultas se señalan en la superficie de las cosas, no siendo otra cosa que "una marca visible de las analogías invisibles" (35). No otra cosa, por cierto, es lo que leemos en el *Calila e Dimna* castellano cuando leemos que "si ome levase nuezes sanas con sus cascas et non se puede dellas aprovechar fasta que las parta et saque dellas lo que en ellas yaze" (1993: 92).

Y es que muestras de este pensamiento basado en la semejanza, desde luego, no han de faltarnos en la "literatura" castellana del siglo XIII. Algunas obras llevan la

propia palabra inscrita en el título, como es el caso de *mapamundi* isidoriano romanceado que pudo ser compilado hacia 1223 con el nada equívoco nombre de *Semeiança del mundo*. Ya en el *Incipit* se nos dice que el libro "a nombre *Semeiança del mundo*, por razon que paresçe en el todo el ordenamiento del mundo assi como en espeio" (1959: 52).[159] El *Setenario*, desde luego, es un texto que transparenta esta lógica de la semejanza en la que la analogía rige como principio organizador. La Ley XX, por ejemplo, que trata "De los planetas", ofrece una asociación impecable: siete estrellas (la Luna, Mercurio, Venus, el Sol, Marte, Júpiter, y Saturno), a las que se les dan "ssiete noblezas por onrra" (nombres conocidos, dignidades de señoríos, ángeles que las mueven y las guardan, cielos independientes por los que transitar, tiempo que describir en su andar,[160] virtud recibida de los ángeles para obrar sobre las cosas del mundo, y apartamiento en el obrar), y "poder ssobre ssiete cosas" (sobre los elementos, los animales, las plantas, las piedras, los tiempos, las edades y las vidas).

Fruto de esta influencia de los planetas sobre el mundo sublunar, es decir, de esta acción de la semejanza entre el Cielo y la Tierra, es un texto como el *Lapidario*, en cuyo Prólogo leemos que Aristóteles "mostro que todas las cosas del mundo son como trauadas, et reciben uertud unas dotras; las mas uiles, delas mas nobles. Et esta uertud paresce en unas mas manifista, assi como en las animaleas et en las plantas; et en otras mas asconduda, assi, como en las piedras et en los metales" (1981: 17). Y fruto también de esta influencia son, desde luego, los diversos libros de astronomía compilados en la corte alfonsí como, por ejemplo, el *Libro de las cruzes* o el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas*. Este conceder, en unos determinados textos, más importancia a la *uertud* de las cosas, es decir, a su interioridad, ha sido definido por Juan Carlos Rodríguez (1990: 116) como *animismo feudal*.

El *Libro de los doze sabios*, en el Prólogo, ofrece al rey "esta nuestra escriptura para la estudiar e mirar en ella como en espejo" (1975: 71). Y en el Capítulo IV del *Libro de los buenos proverbios* cuatro de ellos exponen el camino para alcanzar el

[159] De los dos manuscritos del texto que los editores William E. Bull y Harry F. Williams transcriben, el que citamos aquí corresponde al Texto A, correspondiente al manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

[160] Mensurable, cómo no, "ha siete términos assí commo anno, mes, ssedmana, día, hora, grado e punto" (1984: 57).

saber. Ya el primero nos muestra que, como escribía Foucault, saber consiste en hacer visibles las analogías invisibles: "Las voluntades altas y los entendimientos agudos llegan los corazones al seso spirital y echan al omne en la lumbre y en poder ascondido de la vista de los ojos, y alcanzan al omne a los sesos apurados y colados de los lexamientos", de manera que "el pensar bueno allimpia los enxiemplos de las costumbres malas que tienen los cuerpos cerradas" (1970: 51); el segundo de los sabios ofrece, por su parte, toda una definición del saber por analogía:

> Pueden llegar los corazones a saber lo encubierto quando les encubren la carrera por o llegaran a ello. E ¿commo pueden alimpiarse de la lexedumbre sin alimpiamiento de buen pensamiento? O ¿commo puede saber los corazones las poridades mucho encubiertas, pues que los pensamientos son encubiertos con los engaños y trabajados con las cosas destos sieglos? Pues menos de seer libres y quitos de todas estas cosas non sabran las poridades que dixiemos (51-52).

Si el tercero de los filósofos afirma que con el descubrimiento de las "poridades" "llegan las almas a la vida perdurable" (52), el cuarto no hace sino dejarnos muestra de la idea de totalidad y unidad que subyace en el fondo de este saber analógico al decir: "Non puede saber las cosas que son ascondidas de los sesos troa que se aprendan las unas almas con las otras y se apura la candela de los ençendimientos y se arrebraren de la lexadumbre y de la penna y esta es la mas conplida manera, y ella comprende todas las cosas y las salva" (*Ibid*).

¿Pero cómo se articula este universo sígnico o figural, este mundo regido por la semejanza, en los textos en *cuaderna vía*? En Berceo, cuyos escritos abundan en misterios sacramentales y prefiguraciones bíblicas, no es demasiado difícil detectar un mundo que es afrontado como un tejido de alegorías, signos, figuras y semejanzas. Rescatemos algunos casos. En la *Vida de San Millán de la Cogolla*, por ejemplo, encontramos una explicación sacralizada de los sucesos históricos en la que la conexión entre lo que pasa en la tierra, que en este caso no es otra cosa que el vasallaje de Castilla y León a los árabes, y lo que sucede en el cielo, como se ve en 375c, "dolió de corazón al Reï celestial" (1992: 221), trae como resultado que el descontento del Creador se haga patente a través de los signos, como se dice en 376a: "Mostrolis fuertes signos qe lis era irado" (*Ibid.*). El mundo despliega así su escritura a través de una serie de circunstancias materiales que llevan "escritas" la voluntad Divina, haciendo funcionar la lógica de la semejanza ("Pero razon semeja", leemos de hecho en el primer hemistiquio

de 377a). El juego de los signos se desarrolla en un interminable baile de semejanzas y de mensajes cifrados: cuando a finales de un mes de julio, advierte en la cuaderna 378, "perdió el sol la lumne" (*Ibid.*), en la cuaderna siguiente se nos deja claro que era viernes y que, por tanto: "plus pavoroso día nunqa amaneció, / sinon el viernes santo quando Christo murió" (223); luego, el primer miércoles de septiembre, dice la cuaderna 380, "murió otra vegada; / tornó plus amariello qe la cera colada" (223); en el tercero de los signos el libro del cielo muestra sus letras, como leemos en las cuadernas 382cd, "apareció en cielo una grant abertura, / ixién por ella flamas grandes sobre mesura" (*Ibid*.), y 383bc, "fuéronse las estrellas por el cielo moviendo; volavan por el ayr', entre sí se feriendo" (*Ibid.*); todo ello para desembocar en el último de los signos que leemos en 387ab: "Levantóse el ábrigo, un viento escaldado, / avueltas d'el un fuego rabioso e irado" (225).

En los *Milagros de Nuestra Señora*, tras exponer entre las cuadernas 30 y 41 los diversos nombres que la Escritura le da a María, se deja ver la siguiente posibilidad en la 42:

> Señores e amigos, en vano contendemos,
> entramos en gran pozo, fondón no·l trovaremos;
> más serié los sus nomnes que nós d'Ella leemos
> que las flores del campo, del más grand que savemos. (1992: 571).

Una inmensidad inabarcable porque los nombres de María no sólo están contenidos en la Escritura Sagrada, sino también en ese Libro del Mundo que lo convierten en un universo figural en el que cada cosa puede tener en sí, bien observada, bien desentrañada, una reminiscencia del misterio divino, y por lo tanto los nombres de María se han de multiplicar por doquier sobre la faz de la tierra.

Un mundo que, siendo como es un Libro escrito por la mano de Dios, requiere de un desciframiento. La figura de María sigue siendo central en muchos sentidos:

> Madre, la poridad tú la sopist' primero,
> Gabrïel te la dixo, essi buen messagero,
> tú bien la encobristi en el tu buen cellero,
> bien atesti las claves en el tu buen cintero (1992: 827).

Es la cuaderna 88 del *Duelo de la Virgen*, en la que queda claro que María no es sólo un punto de llegada de la exégesis, sino también un punto de partida, pues no otra persona

posee las llaves que permiten interpretar la, digámoslo con el título de algún libro medieval, *poridad de las poridades*, que no es otra que la de la naturaleza divina del hijo que va a concebir, que la del misterio de la Trinidad.

Esta línea mariana de exégesis bíblica en torno a la cual el mundo despliega sus semejanzas está presente también, obviamente, en los *Loores de Nuestra Señora*, cuya cuaderna 5 dice así:

> Patriarchas e profetas, todos de ti dissieron,
> ca por Spíritu sancto tu virtut entendieron;
> profecías e signos todos por ti ficieron:
> que cobrarién por ti los qu'en Adán cayeron. (1992: 869).

Y queda muy claro que María se convierte, considerada desde su maternidad, en la figura central que hace irrumpir en la historia humana a Cristo posibilitando la redención. El juego de espejos no puede ser más evidente: ya se ha visto que a través de María se explica la redención del pecado de Eva (Ave/Eva), y a través de Cristo el aludido arriba de Adán.[161] De la lectura de los signos que en el Antiguo Testamento prefiguraban a María se dará buena cuenta entre las cuadernas 6 y 13. De los signos que posibilitarán la salvación de cada hombre, y de su lectura, da fe la propia obra berceana.

Lo da también en su aspecto más doctrinal, cuando aborda el tema del sacramento en *Del sacrificio de la misa*. La cuaderna 18 lo expresa claramente:

> Todas estas ofrendas, las aves e ganados,
> traen significança de oscuros mandados;
> todos en Jesú Christo hí fueron acabados,
> que ofreció su carne por los nuestros pecados. (1992: 951).

Cada elemento de los que se nos ofrecen entre las cuadernas 19 y 22 de *Del sacrifico de la misa* parece estar formulado según la máxima que San Agustín expone en *De Civitate Dei* (X, 5) para el sacrificio: "illa sacrificia per se ipsa non requirere Deum, quibus significantur haec sacrificia quae requirit Deus" (2000: 608).[162] Así, el cordero significa (o "figura") a la carne y a Cristo, la paloma la simplicidad, la tórtola la castidad, y los

[161] En ese sentido María debe ser siempre tematizada como madre para encarar a Cristo. Más que ante la concesión de una autonomía de la mujer nos encontramos con una lematización de la misma que sólo puede ser redimida como "madre", pero que de raíz es vista "bajo el signo del doble" (Olalla 1995).

[162] "Dios no exige aquellos sacrificios por sí mismos, y sí exige los sacrificios que significan" (2004: 608). Traducción de Santos Santamaría del Río y Miguel Fuertes Lanero.

panes la verdad, para concluir, en 22b que “todos significavan la Hostia verdadera” (1992: 953).

Una aplicación inmersa en la intervención de la Providencia en la historia de Castilla o, en otras palabras, una vertiente del universo sígnico que se manifiesta como sostén de una historia sacralizada lo encontramos en varios lugares del *Poema de Fernán González*. No obstante, cuando el conde recibe la promesa de ayuda divina de boca de fray Pelayo, éste último le da la fórmula básica del saber medieval, en 241c: “departir has el signo quanto mejor sopieres” (1998: 94). En el episodio, culmen de la acción, de la Batalla de Hacinas, la intervención del universo figural llega a su máximo apogeo cuando una serpiente sobrevuela el campo de batalla. La explicación que se nos da en 479ab conviene, por raro que nos suene hoy, tomársela muy en serio: “Algun moro astroso que sabe encantar / fizo aquel diablo en sierpe figurar” (132). Sabemos, gracias a los impagables trabajos de Auerbach, el enorme peso que un verbo como *figurar* ocupa dentro de la epistemología medieval. “Figurar” en este caso implica “trastocar la escritura”, “cambiar los signos”, y de ahí que la aparición de la serpiente, lejos de ser leída como un episodio fantástico, no pueda sino ser concebida como la intervención de un *moro astroso*, que muestra a través de la osadía de trastocar la escritura su naturaleza inherentemente pecaminosa para el poeta del *Fernán González*. Que el mundo es una escritura en la que las naturalezas de los hombres queda escrita lo demuestra, por ejemplo, las palabras que en 625cd el conde lombardo le dirige a la reina de León reprochándole el trato injusto dispensado a Fernán González: “quando fuere esta cosa por el mundo sonada, / sera toda la culpa luego a ti echada” (158).

Hay, no obstante, un memorable pasaje en la *cuaderna vía* del siglo XIII en el que esta concepción sígnica o figural del universo se pone en práctica de manera privilegiada. Nos referimos, por supuesto, a lo que leemos entre las cuadernas 2508 y 2513 del *Libro de Alexandre*:

> Solémoslo leer, dizlo la escriptura,
> que es llamado mundo del omne por figura;
> qui comedir quisiere e asmar la fechura,
> entendrá que es bien a razón sin presura.
>
> Asia es el cuerpo, segunt mi oçïent,
> sol e luna los ojos, que naçen de orient,
> los braços son la cruz del Rey omnipotent,

que fue muerto en Asia por salut de la gent.

La pierna que deçende del siniestro costado
es el reino de África por ella figurado;
toda la mandan moros, un pueblo muy dubdado,
que oran a Mafómat, profeta muy honrado.

Es por la pierna diestra Europa notada,
ésta es más católica, de la fe más poblada,
tienen Petrus e Paulus en ella su posada,
ésta es de la diestra del bispo santiguada.

La carne es la tierra espessa e pesada,
el mar es el pellejo que la tiene çercada,
las venas son los ríos que la tienen temprada,
fazen diestro e siniestro mucha tornaviscada.

Los huesos son las peñas que alçan los colados,
cabellos de cabeça, las yerbas de los prados;
crían en esta tierra muchos malos venados,
que son por majamiento de los nuestros pecados. (2003: 550-552).

El pasaje es hermoso y complejo, razones por las que merece la pena abordarlo con algo más de detenimiento que el que hemos visto hasta ahora. Cada vez que aparece suele recordarse la opinión según la cual dicha incursión del tema del microcosmos no sería superflua en la obra, pues argumentalmente estaría justificada al constituirse en punto álgido de la vida de Alexandre, que marca el tamaño de su ambición y, por lo tanto, la magnitud de su soberbia y su inminente caída (Rico 1986: 59).

Sin embargo, dentro del universo sígnico medieval no debiera extrañarnos que el tema del microcosmos ocupe un lugar priviliegiado: las figuras del mundo siempre remiten a lo mismo, a Dios. Nada hay de extraño, pues, en su presencia. Tengamos en cuenta que uno de los referentes explícitos, mencionados abiertamente, en el *Libro de Alexandre* no es otro que el *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, obra que ya entre los versos 19 y 23 de su Libro I, insertos en la dedicatoria a Guillermo, obispo de Chartres y arzobispo de Sens y de Reims, nos dice lo siguiente:

Quem partu effusam gremio suscepit alendum
Phylosophia suo totumque Elycona propinans
Doctrinae sacram patetecit pectoris aulam,
Exoctumque diu studii formae fugata

Rerum nube, dedit causas penetrae latentes.[163]

Así pues, *fugata rerum nube, dedit causas penetrae latentes*: disipar la nube de las cosas materiales para penetrar en las causas ocultas, tal es el don que se le atribuye a Guillermo de Chartes, y tal es también la clave sobre la que se sustenta el saber medieval, la clave sobre la que está cifrado el mundo.

El primer verso del pasaje del *Alexandre*, *solémoslo leer, dizlo la escriptura* ya nos sitúa ante un mundo simbólico radicalmente diferente del nuestro. El tema del microcosmos, desde luego, no es invención del poeta castellano, y ya se encuentra en La Biblia, San Agustín, San Pablo, o San Gregorio Magno. Dicho de otro modo, el Libro Sagrado y la Escritura que de él se deriva no hace sino explicar el Libro de la Naturaleza. Libro, este último, que a través de las formas de sus signos nos ofrece una semejanza de la que podemos inferir una verdad.

Cuando leemos aquello de *que es llamado mundo del omne por figura*, todo un mundo sígnico –o literalmente figural– se está desplegando ante nuestros ojos. Los términos bien merecen ser considerados, en la medida de lo posible, dentro de su propia materialidad histórica. Ha sido puesto de manifiesto por la crítica (Rico 1986), que el poeta aquí sigue el modelo del *mapamundi* isidioriano, según el cual tres son las partes en las que el mundo se divide. En el Libro III, 29 (*De mundo et eius nomine*), de las *Etimologías* leemos lo siguiente: "Mundus est qui constat ex caelo, et terra et mare cunctisque sideribus. Qui ideo mundus est appellatus, quia semper in motu est; nulla enim requies eius elementis concessa est" (2004: 446).[164] Así pues, el nombre *mundo* se explica por la similitud fónica entre *mundus* y *motu* ('movimiento'). El mundo es

[163] En español: "tú, a quien, al nacer, la Filosofía tomó en su propio regazo para criarte, y, ofreciéndote todo el Helicón, te abrió de par en par para que te instruyeras, las puertas del recinto sagrado de su pecho y, tras haber madurado durante largo tiempo en el horno del estudio, te concedió, disipada la nube de las cosas materiales, el don de penetrar en las causas ocultas" (1998: 111). La traducción española pertenece a la edición castellana de Francisco Pejenaute Rubio para la editorial Akal. El texto latino, por su parte, está tomado de una versión digital de Angus Grahan en (http://www.fh-augsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Gualterus/gua_al00.html) de la clásica *Galteri de Castellione «Alexandreis»*, editada en Padua en 1978 por Malvin L. Kolker.

[164] Así lo traducen José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "Mundo es el conjunto integrado por el cielo, la tierra, el mar y todas las estrellas. Y se llama «mundo» porque siempre está en movimiento: a sus elementos no se les permite descanso alguno" (2004: 446).

aquello que no cesa, por tanto, aquello que no descansa, y que por tanto muestra un dinamismo infinito que busca la voz de su Creador. El mundo es un baile de símbolos y analogías. Y aunque San Isidoro, pese a su visión tripartita que indudablemente sigue el autor del *Alexandre*, no plantea abiertamente el tema del microcosmos, sí que recurre a metáforas corporales acto seguido (III, 30, *De forma mundi*) para explicar su forma; en concreto: "Caput autem eius et quasi facies orientalis regio est" (*Ibid*.).[165]

No menos reveladora es la palabra *omne*. También, según San Agustín (XI, 1, 4): "Homo dictus, quia ex humo est factus" (844).[166] *Homo*, por tanto, viene de *humus*: *homo, humus, humilitas, humilde*... el texto se constituye así como un tejido, como una *hifología*, que diría Roland Barthes (2003: 104), en la que se va cosiendo el juego de las similitudes. La condición del hombre es la más cercana a la de la tierra, el más *humilde* de los elementos, al *humus* del que procede como también muestra el *Génesis*: "Entonces Yahveh Dios formó al hombre con polvo del suelo, e insufló en sus narices aliento de vida, y resultó el hombre un ser viviente" (2,7). *Omne (homo) / tierra (humus)* y *humildad* que es recogida en la versión castellana de las *Etimologías*, pues dice la *Semeiança del mundo*: "Humus es dicha en latin los estancos e los logares que non son pora fructo ninguno" (1959: 54).[167] *Por figura*, añade el texto; y sabemos que figura tiene la misma raíz que *fingere* (Auerbach 1998: 43). *Fingere*, escribe San Isidoro en *Etimologías* (XX, 4, 2), "est facere, formare et plasmare" (2004: 1336). *Fingere* es *dar forma*, *figurar*... como el hombre *formado* del barro en cuya *figura* se lee la voluntad del Creador.

En el *Planeta*, de Diego García de Campos, cuyos puntos de contacto con el *Libro de Alexandre* han sido varias veces subrayados (Rico 1985a; Franchini 1997; Arizaleta 2007), el motivo del microcosmos es llevado hasta el extremo toda vez que es abordado desde una perspectiva cercana a lo místico:

> *In principio erat verbum. Et verbum erat apud deum. Et deus erat verbum. Hoc erat in principio opud deum*. Ad hoc tandem hanelabat michrocosmus: videlicet omnis homo,

[165] "su cabeza y, por así decirlo, su rostro, es la región oriental, siendo la zona septentrional la parte extrema" (*Ibid*.).

[166] "Llamamos así al hombre (*homo*), porque está hecho del *humus* (barro)" (845).

[167] Una vez más preferimos el Texto A, como lo denominan los editores, proveniente del manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

> qui fabrefactus ad similitudinem machrocosmi: quatuor humores habet pro quatuor elementis. Habet namque pro igne coleram, proa ere sanguinem, proa qua flemma, pro terra melancoliam. Nec solum in materia set in forma michrocosmus consonat machrocosmo.Si enim extensis brachiis se conquadraverit in stateram: quatuor mundi plagas planissime representat. Quipe habet caput pro orientali, pedes pro occidentali, sinistram pro septemtrionali, dexteram pro australi (1943: 158-159).

La numerología del *Planeta* hace hincapié sobre todo, en el cuatro: cuatro sentencias bíblicas que hacen referencia a que en principio era el Verbo y, en lo espiritual, cuatro elementos que determinan los cuatro humores del hombre. También en lo físico se repite la similitud del número cuatro: con los brazos extendidos el hombre representa las cuatro plagas del mundo, y las cuatro direcciones (la cabeza hacia el oriente, los pies hacia el occidente, la izquierda hacia la parte septentrional y la derecha hacia la parte austral). El cuatro, por su parte, simboliza la tierra, la especialidad terrestre y la totalidad mínima de la organización racional (Cirlot 2003:336).

De la suma del cuatro (lo material, la tierra), y del tres (lo espiritual, el cielo), que da por resultado el número siete, parece derivarse la visión del microcosmos que encontramos en *El ynfante Epitus,* una versión castellana de la tradición dialogada entre Epícteto y el emperador Adriano:

> Y el enperador le demandó–¿Qué cosa es onbre? Respondió el ynfante – Ymagen de Dios [...]. ¿De quántas cosas fue formado Adán? Rrespondió el ynfante–De syete. La primera, del limo de la tierra. La segunda, del agua de la mar. Lo quarto, del sol. La quinta, de las nuues. La sesta, del çielo. La sétima, del viento. Y de las piedras del Spíritu Santo. Del limo de la tierra fue fecha la carne, e la sangre de la mar. Los ojos del sol, que asý como sol es lunbre de la tierra, asý son los ojos lunbre del onbre. E de las nuuees las cogitaçiones. Del viento e de las piedras los huesos. Del Spíritu Santo, el ánima. La carne es fecha del limo, que asý como más anda el onbre, más es cansado. Lo que del mar, deue ser más sabio. Sy del sol, deue ser más noble. Sy de las nuues, deue ser *más liviano e turbado*. Sy del viento y de las piedras, deue ser más duro e ligero. Sy del Spíritu Santo, deue ser muy bueno e manso, obediente contra los mandamientos de Nuestro Señor (Severin 1985: 26).

Porque el cuatro es el número que simboliza lo terrenal, en la versión castellana de *Li Livres dou Tresor*, de Brunetto Latini leemos que “algunos dizen que el mundo a alma: que es de quatro elementos, & por eso conviene que aya espirito, & dizen que

aquel espiryto que a su carreras en fondon del mar por o respira & faze las aguas del mar salir a suso & tornar atrás segunt su spiritu va fuera & torna a dentro" (1989: 65). Y ciertamente no deja de ser una adaptación de la ideal del macrocosmos el suponer que el mundo si, a semejanza del hombre en este caso, está hecho de la misma materia de los cuatro elementos, debe tener a su vez espíritu.[168]

Volviendo al *Libro de Alexandre*, el número tres, en claro vestigio trinitario, sobre el cual se articula el *mapamundi* isidoriano, está en la base de la distribución del microcosmos. Alejandro logra contemplar la forma del mundo gracias al vuelo que emprende en un carro tirado por grifos. Dicho episodio no es una mera coquetería estética, pues *qui comedir quisiere e asmar la fechura*, en realidad, no necesita, como lo necesitamos nosotros hoy, un testimonio directamente ocular sobre lo que está viendo. Basta con saber "leer" los signos de la analogía para hacer manifiesta una verdad.

De esta manera, la semejanza actúa en un juego de conexiones que se presentan como verdades amparadas en la Escritura. Hay varias similitudes, lógicas, que apuntan a Asia como cuerpo: de ella, por el Oriente, nacen el sol y la luna, los ojos de este macrocosmos. Puesto que en Asia fue crucificado Cristo, esto significa que es la parte que corresponde al cuerpo redentor. Un lugar común isidoriano (*Etimologías*, XIV, 3, 2) asegura que "Paradisus est locus in orientis" y que "pomiferarum arborum consitus" (2004: 998). La idea es recogida también en la *Semeiança del mundo*: "En esta partida terrenal de Asya es el parayso terrenal (...). En este logar es el arbol de uida" (1959: 56).[169] Y aunque tal idea no aparece recogida en el *Libro del Tesoro*, sí que apreciamos metáforas corporales para definir que los ríos de Asia "corren por las venas & por las cuevas de la tierra" (1989: 59). Más aún, escrito originariamente en francés en un momento de mentalidad de cruzada en Europa, advertirá Latini (o su "traductor" castellano): "Et en aquella tierra segunt que oystes a patriarchas & obispos & arçobispos segunt los establesçemientos de Santa Yglesia, & son cuento çiento & treynta & tres.

[168] Aunque a renglón seguido se rebate esta teoría, no exenta tampoco de simbolismo numérico: "Mas los estrologos dizen que es por la luna, ca veemos las ondas crecer & menguar segund crecencia de la luna de siete dias en que la luna faze sus quatro torneamientos en veynte & ocho dias por las quatro carreras del su çerco que oystes contar de suso" (Latini 1989: 65).

[169] Seguimos otra vez el Texto A, de la Biblioteca Nacional de Lisboa.

Mas por la fuerça de los moros descreydos ay una grant pieça tullida por la que la santa ley de Iheso Christo non puede ser adorada nin servida" (1989: 62).

A partir de aquí comienza lo que Zumthor denomina una "experiencia corporal del espacio" (1994: 22-23), en un contraste de semejanzas en el que las formas abiertas, como es el caso de la cruz de Cristo, que figura los brazos, representa la universalidad triunfante, el árbol (y de ahí una nueva cadena de semejanzas: Asia como Paraíso, la cruz, el árbol de la vida...), el devenir de la vida (23). En el momento en el que encontramos la forma verbal *deçende* la analogía nos sitúa en el eje alto/bajo. Se *desciende* hacia África, tierra del Islam, en cuyo movimiento de descendencia quedan simbolizadas la caída, el pecado original, o la atracción del abismo. África es, además, el *siniestro costado*, lo que equivale a decir, según el simbolismo que impera en las civilizaciones del Mediterráneo (Cirlot 2003: 169) que es la dirección de la muerte. Puede apreciarse que hoy la palabra *siniestro*, empleada en el poema en lugar de nuestro actual *izquierdo*, ha quedado prácticamente restringida a las acepciones que se basan en la negatividad: siniestro es lo malvado, lo que causa desgracias, o nominalmente un suceso imprevisto que altera el orden regular de las cosas (de ahí la expresión *siniestro*, por ejemplo, para aludir a un accidente de tráfico).

Europa, por oposición, es la *pierna diestra*. Es decir, el camino de la vida, de la Cristiandad, donde los apóstoles tienen su tumba y donde se encuentra Roma, cabeza de la Iglesia, como también recoge el *Libro del Tesoro*: "en esta partida de la tierra es Roma, que es cabeça de la christiandat" (1989: 62). La consonancia con el sentido religioso que se atribuye a la derecha (Cristo reinará sentado a la derecha del Padre) es absoluta. Todavía hoy, al contrario de lo que sucede con la palabra *siniestro*, la palabra *diestro* parece haber quedado preferentemente confinada para designar, no sólo al que escribe con la mano derecha, sino sobre todo a aquel que es hábil o inteligente realizando alguna actividad.

Sobre estas analogías espaciales se superponen en el texto una serie de similitudes que podríamos definir de acuerdo con el esquema rescatado por Foucault. Así detectamos relaciones definidas por la *convenientia*, según la vecindad de lugares: el mar que como el pellejo al cuerpo cerca la tierra; relaciones definidas por la *aemulatio*, de acuerdo con el reflejo en la distancia: las peñas que sobresalen como las protuberancias de los huesos sobre la piel, el sol y la luna que son un reflejo de los ojos

y su brillo; relaciones definidas por la *analogía* de comportamientos: como la carne, la tierra es espesa y pesada, los cabellos que crecen como las hierbas de los prados, o las venas, que como los ríos mantienen templado al cuerpo de acorde con los humores y los cambios que provocan; y relaciones de *simpatía*, cuya atracción mutua resulta evidente: los malos venados destrozan la tierra como los pecados destrozan el cuerpo, subrayando su animalidad.

De esta manera, lo que se ha dado en llamar *universo simbólico*, y que nosotros denominamos *sígnico* o *figural*, está presente en nuestro siglo XIII de dos maneras. Por una parte como sostén común del saber, que puede detectarse tanto en los textos en prosa como en los textos en verso; y por otra, como modo privilegiado de proceder en los textos en *cuaderna vía*. Si el universo es un entramado de signos y figuras, si la semejanza es una categoría que opera en la base de todo saber, entonces no es de extrañar la complejidad en la que se nos ofrece en los textos *de clerecía*: una casta de *oratores* se legitima a sí misma como estamento privilegiado en el ejercicio de la verdad, y por lo tanto es esa misma casta la que marca el camino, la que señala con vehemencia la posición que el hombre ocupa en el mundo. La que se presenta a sí misma, en suma, como especialmente preparada para desentrañar ese gran Libro de la Naturaleza a través del conocimiento de la Escritura Sagrada y del ejercicio de la escritura en romance.

Escritura mundana

Establecida la premisa de que la doble imagen del Libro, el Sagrado y el de la Naturaleza, artícula el mundo sígnico medieval, lo que algunos han llamado *universo simbólico*, queda por determinar aún qué lugar ocupa la escritura más modesta del rango: es decir, la escritura en lengua romance. El problema, como se sabe, es mucho más importante de lo que parece, pues lejos de suponer algo parecido nuestra actual diferencia de nacionalidades, el uso de una u otra lengua, en la Edad Media, se da en función de distinciones cuya naturaleza es cultural y social. Hay un mundo que es obra de la mano de Dios, y que como tal está escrito con su propio dedo. Pero hay también una lengua en la que se nos revelan las claves contenidas en el Libro Sagrado, el latín, la lengua del dogma. Dichas unas palabras sobre esta distinción, quedará por determinar también qué significa escribir en lengua romance de una determinada manera, *por la cuaderna vía*.

En román paladino

Acabamos de esbozar que la escritura medieval parte de una visión figural del universo, en la que el mundo es un juego de alegorías y semejanzas en el que las cosas remiten unas a otras con el objetivo de mostrarnos, en la medida en que pueden captarse, los vestigios de la voluntad del Creador que han quedado impresos en ellas. Dicha concepción, sin embargo, nos sitúa ante algunos obstáculos a la hora de estudiar las letras castellanas en lengua romance. El más evidente es que ese universo simbólico se forja, sobre todo, desde la alta cultura eclesiástica latina, y es difícil casar su complejidad con el modo en que *suele el pueblo fablar con su vecino*. Si partimos del hecho de que la lengua vulgar se empieza a emplear buscando una mayor difusión que la que a una determinada altura histórica podía lograrse con la lengua latina, obviamente, como Robert Fossier sugiere constantemente en su desmitificador trabajo (2007), la "gente normal" quedaría, muy a pesar del empleo de la lengua romance, fuera de un sistema de complejas referencias en el que no por el cambio de lengua disminuye el nivel de su dificultad.

Una breve reflexión se impone antes de continuar, y ésta pasa por la consideración acerca del lugar que ocupan una serie de discursos que no están en latín, sino en romance, y que proliferan durante el siglo XIII haciendo gala de una gran complejidad. Podemos plantearlo de otra manera: se trataría de ver qué lugar ocupan los discursos en lengua romance dentro de este juego de las semejanzas que, en principio, no estaba destinado a ellos. Una primera condición nos parece bastante obvia: si el mundo terrestre es un espejo degradado del mundo celestial, y el hombre está hecho a imagen y semejanza de Dios, pero desde el –valga la redundancia- *humilde humus*, todo discurso humano no puede ser sino una aproximación imperfecta en comparación con el Verbo de Dios. Doblemente imperfecta, además, cuando la lengua romance entra en escena. Pero en función de su propio carácter degradado, aproximativo, su uso es al mismo tiempo todo un dechado en la práctica de la *humilitas*. Se establece una duplicidad básica: hay una escritura de Dios y una escritura del hombre. Y así el juego de espejos vuelve a repetirse.

¿Qué significa, entonces, escribir en lengua romance? La primera respuesta es bastante obvia, toda una perogrullada que sin embargo hay que tomarse muy en serio: escribir en romance no es tanto escribir en castellano, catalán, o toscano como escribir

en aquello que no es latín. Tal dupla, para empezar, marca una distinción social entre gentes indoctas y gentes que no lo son (Alvar y Alvar 1985: 19-20). Hay que tener en cuenta que se parte de una situación de tensión lingüística como probablemente no se ha dado nunca, ni antes ni después, en la historia de Occidente. Como escribió Marc Bloch, "el cisma lingüístico llevaba, a fin de cuentas, a la oposición entre dos grupos humanos" (1986: 99). Una oposición que se establece entre una gran masa de iletrados y un pequeño grupo de gente instruída, en función del conocimiento o desconocimiento del latín, que con el tiempo acaba derivando en la necesidad de elegir funcionalmente, de acuerdo con el cumplimiento de propósitos importantísimos como el de la evangelización, entre latín o castellano, en lo que Isabel Beceiro ha denominado también una *duplicidad lingüística* (2007: 517).

Zumthor (1986: 134-135) ya había señalado la posibilidad de que lo que hoy llamamos "literatura" empezara a forjarse en el desarrollo de un discurso autónomo en lengua vulgar por parte de los "clérigos". Cuando el castellano es, fundamentalmente, la lengua oral del día a día frente a la latina, que es la lengua administrativa, el llamado *mester de clerecía*, por su parte, se ha escrito (Balestrini y Chicote 1997: 45-46) que se sitúa en la "encrucijada" entre la oralidad y la escritura, dándose justo en el momento en el que las prácticas orales empiezan a ser escriturales.

¿Pero cómo interpretar esto? O mejor dicho: ¿cómo *valorar* esto? Siendo sinceros, es obligado admitir que todo estudio de los discursos que hoy llamamos "literarios" en romance castellano parte de una situación paradójica *a posteriori*: y es que lo que para nosotros tiene una importancia capital, tan capital que es el objeto de nuestro estudio, en realidad supone un porcentaje mínimo, casi nulo, del total de la producción escrita del momento.[170] Pero de esos pocos textos, sin embargo, se han extraído conclusiones solemnemente grandilocuentes, en el fondo, como la del lugar común de considerarlos como monumentos fundacionales de la "literatura" española. Ciertamente, no parece que ni su número ni su difusión (bastante restringida por lo que sospechamos) corroboren esa idea.

[170] La cosa, de hecho, puede cuantificarse gracias a un trabajo de Leonor Sierra Macarrón (2001: 272), gracias al cual sabemos que quedan unos cinco mil quinientos documentos producidos en el Reino de Castilla y León durante el siglo XIII. Compárese la cifra con la de textos "literarios" que estudiamos en los manuales de literatura española. Ciertamente son poquísimos.

Y es aquí donde se da la discusión principal, en torno al lugar que ocupan estos discursos de la decimotercera centuria en el cómputo global de la escritura (apabullantemente latina, desde luego). Tradicionalmente el tema ha sido abordado desde el viejo sistema de fuentes, influencias y originalidades, ya sea como negación de una absoluta relación de dominio de la escritura latina sobre la romance (Schultz 1984), ya sea como estudio de la gran autoridad de la primera sobre la segunda (Rand 1929: 269).

Y en esto que unos versos de Berceo nos dicen estar escritos en *román paladino*, ofreciéndonos una equívoca explicación. Equívoca, claro está, para nosotros, pues nuestra distancia con respecto al texto nos lo vuelve mucho más enigmático de lo que obviamente debía ser para sus primeros receptores, perceptores de una transparencia que a nosotros nos está vedada en buena medida. Así, las explicaciones oscilan desde su explicación por el tópico de la falsa modestia (Dutton 1960: 143-144), pasando por el emparentamiento con el género del *roman* francés,[171] hasta desembocar en la extendida idea de que "los clérigos, autores de estos poemas, pretendían elevar el romance castellano a lengua de escritura, esto es, convertirlo en una lengua culta, literaria, capaz de expresar por escrito toda clase de materias y asuntos" (Uría Maqua 2001: 119-120). Deducción, esta última, aparentemente obvia, pero que nosotros pensamos que hay que considerar con cuidado. Si esta tesis parte de que, en realidad, los clérigos producían un tipo de *escritura* a través de la *cuaderna vía*, el propósito de "crear", de "fundar" una lengua "literaria", en realidad, carecería de sentido. Buscaremos por eso otros motivos para el empleo de esta lengua. Motivos mucho más concretos.

Suelen ponerse de manifiesto, de hecho, las bondades de recurrir al *román paladino* como medio para alcanzar una mayor difusión, pero paralelamente se olvida, cuando esto se afirma, el tremendo problema que suponía la irrupción de ciertos usos, digamos "estéticos", de la lengua romance. En la *Partida Séptima*, Título IX, ley III,

[171] Aunque desde luego el empleo de la palabra "género" sea del todo conflictiva para referirse a las producciones escritas de la Edad Media: "Porque, mucho más que un género, *roman* significaba 'romancear', esto es, 'poner en romance' una serie de clásicos latinos cuya lectura había estado restringida al ámbito monacal hasta entonces, y que un público emergente, lleno de curiosidad intelectual, demandaba vertidos a la lengua romance" (Gracia 1997: 8).

que trata “De la deshonra que face un home á otro por cántigas ó por rimas”, la cosa queda perfectamente enunciada:

> Enfaman et deshonran unos á otros non tan solamente por palabra, mas aun por escriptura faciendo cántigas, ó rimas ó dictados malos de los que han sabor de enfamar. Et esto facen á las vegadas paladinamente et á las vegadas encubiertamente, echando aquellas escripturas malas en las casas de los grandes señores, ó en las iglesias, ó en las plazas comunales de las ciudades ó de las villas, porque cada uno lo pueda leer: et en esto tenemos que reciben muy grant deshonra aquellos contra quien es fecho. (Alfonso X III 1972: 576).

Retomemos la cuestión: si el hombre medieval vive en un universo en el que se entrelaza el “misterio estético” con la materialidad del escrito (Chartier 2006: 9-17), la cuestión es mucho más seria de lo que parece. El miedo, todo lo contrario de lo que veíamos en el *Fedro* platónico, a no conservar la memoria de los hechos memorables lleva al hombre medieval a poner sus esperanzas en la escritura. Porque la escritura, a su manera, participa de ese juego de las semejanzas por el que se rige el mundo, la escritura queda *inscrita* en el mundo una vez que se produce. De ahí que el miedo a denostar sea doble en el momento en el que eso ya no se hace *tan solamente por palabra, mas aun por escriptura*. Una vez que la escritura se muestra abiertamente (*paladinamente*, como *paladino* es el *román* de Berceo) el problema es justamente que *cada uno lo pueda leer*. De ahí, claro está, que la conclusión de esta ley III no pueda ser sino esta: “porque el mal que los homes dicen unos á otros por escripto, ó por rias, es peor que aquel que dicen dotra guisa por palabra, porque dura la remembranza della para siempre si la escriptura non se pierde: mas lo que es dicho dotra guisa por palabra olvidase mas aina” (577).

En otro orden de cosas, al hablar de la relación establecida entre los escribanos y el rey, en *Poridat de las poridades* Aristóteles le da este singular consejo a Alejandro: “que uestra carta muestra qual es uestro seso et uestro entendimiento et lo que queredes a los que ueen uestra carta; que la razon de la fabla es su alma, et los escriuanos son el cuerpo, et el afeytamiento es la letra” (1957: 50). La metáfora, a su manera, es bastante llamativa. La carta muestra el entendimiento del rey, su voluntad, y de ahí que previamente al consejo citado Aristóteles haya descrito las cualidades, incluso físicas, que debe tener el buen escribano. Los escribanos *son el cuerpo*, lo cual nos hace pensar que la escritura en romance es el reverso mundano, humano, de la escritura del mundo.

A partir de ahí, diversos grados de complejidad, pues nada tienen que ver las alusiones administrativas a esta escritura con las que vamos a encontrar en los textos en *cuaderna vía*, pero ambas parten del mismo hecho: *escribir* es, de alguna manera, *inscribir* en la memoria, *inscribir* en el mundo a la manera de la Escritura Divina aunque, claro está, de forma imperfecta, aproximativa. No desde la imitación de Dios, precisamente, sino desde la glosa de su Voluntad, desde la *humilitas*.

Vayamos a la segunda cuaderna de la *Vida de Santo Domingo de Silos*:

> Quiero fer una prosa en román paladino
> en qual suele el pueblo fablar con so vecino,
> ca non so tan letrado por fer otro latino,
> bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino. (1992: 259).

Mucho se ha escrito sobre ella y no vamos ahora a detenernos demasiado para no ser redundantes. Se ha señalado que la *prosa* de Berceo equivale a poesía en este caso; aunque menos probable, no hay que desdeñar que la misma palabra pueda tener una acepción musical, rítmica, pues la *prosa* es también la secuencia que se canta o dice después del aleluya o del tracto en la misa de ciertas solemnidades.[172] Por lo demás, la recurrencia al tópico de la falsa modestia es obvio: se escribe en *román* porque el autor no es *letrado por fer otro latino*; o lo que es lo mismo: escribe en la lengua más humilde, ya que la lengua del dogma está en una escala muy superior. Por otra parte, escribir en *cuaderna vía*, desde luego, supone conocer bastantes preceptos de la retórica latina (entre ellos el muy general de la *humilitas* aquí desarrollado), con lo que, curiosamente, la recurrencia al tópico de la falsa modestia no es sino una forma más de legitimarse en el ejercicio de la escritura: y no se sabe escribir si no se sabe latín. La palabra *paladino*, por su parte, tiene la misma raíz que *palacio, palaciego*... como se ha visto en el texto alfonsí recién citado, con un espacio en el que las cosas son descubiertas, hechas a plena luz: en un espacio en el que la escritura queda *inscrita* en el mundo de las similitudes, aunque sea en su vertiente más humilde, que no es otra que la del *román*.

El primer verso de la cuaderna 78 de *Del Sacrificio de la misa*, por ejemplo, dice: “Otra cosa significa esta voz paladina” (1992: 973), y como en la plaza pública, la

[172] Esa es, por ejemplo, la acepción que Rubén Darío toma para titular su *Prosas profanas*, libro para el cual he estudiado la influencia de la literatura española medieval (García Única 2007b).

voz *paladina* hace aquí referencia a la voz del obispo, a aquella que se dice de manera alta, clara e inteligible. Voz que se inscribe en *román*, o *romanz*, como dice en 296c de la misma obra: "el romanz es cumplido, puesto en buen logar" (1033). Se dice en un titulillo que precede a la *Vida de San Millán de la Cogolla* que la historia del santo es "tornada de latín en romançe" (1992: 127). Una escritura, en *romanz* o *román*, que como venimos insistiendo constituye el reverso mundano de la Escritura. Ésta última, claro está, se supone directamente inspirada por la mediación divina, como muy claro es al respecto lo que de la Virgen se dice en la cuadern 3b del primero de los *Himnos*: "Tú faces a los bárbaros fablar latinidad" (1992: 1071).

En esa misma línea de *inscripción* en la práctica de la escritura mundana pensamos que hay que situar el tercer verso de la cuaderna inicial del *Libro de Apolonio*: "componer hun romançe de nueua maestría" (1999: 71). Por el momento nos interesa más la palabra *romance* que el sintagma *nueva maestría*. Romanzar es escribir en aquello que no es latín, asumiendo el juego de las similitudes que se pliegan sobre la propia lengua: una lengua inspirada por Dios y otra para leer lo que Dios inspira. De la *nueva maestría* nos ocuparemos en el siguiente subapartado, pues lo que diferencia el lenguaje clerical de los otros es justamente el hecho de estar articulado desde la *maestría*, desde el grado más próximo a la lengua latina y su retórica. No por ser lengua vulgar se dirá del arte de Tarsiana en la cuaderna 428 c que "tornoles a rezar hun romançe bien rimado" (1999: 217).

Con el mismo sentido que tiene en los versos iniciales de la *Vida de Santo Domingo de Silos* aparece la palabra *prosa* en el *Poema de Fernán González*:

> En el nonbre del Padre que fizo toda cosa,
> del que quiso nasçer la Virgen preciosa
> e del Spiritu Santo, que igual dellos posa,
> del conde de Castiella quiero fer una prosa.
>
> El Señor que crio la terra e la mar,
> –e las cosas passadas que yo pueda contar-
> El, que es buen maestro, me deve demostrar
> commo cobro s' la tierra toda de mar a mar. (1998: 41).

Aquí los términos del cielo y de la tierra aparecen muy próximos, pues el poeta empieza invocando a la Trinidad para *fer una prosa*. Como Berceo, recibe la verdad del Cielo, pero su escritura queda inscrita en la Tierra. El Creador, de la misma forma que *crio la*

terra e la mar, o que escribió el Libro de la Naturaleza con su propio dedo, debe guiar al poeta (*me deve demostrar*) en su propósito.

El Libro escrito por Dios encuentra así su lectura, de manera mucho más difundida a través del tópico de la *humilitas* y su imperativo de compartir el saber dado por el Creador, plasmada en los libros de los hombres. Los signos de Dios son descifrados en lengua romance.

Por la cuaderna vía

No basta con detenerse, claro está, en la consideración de la escritura romance por sí misma para el tema que estamos abordando. Dentro de ésta a lo que nos enfrentamos es a un caso de escritura *por la cuaderna vía*. Una escritura (o un *fablar*, un *recitar*) a la que acompañan una serie de atributos perfectamente expuestos en la cuaderna segunda del *Alexandre*: *curso rimado, gran maestría, mester sin pecado*... y ríos de tinta al respecto, especialmente provocados por ese *sin pecado*. El tema es sugerente, siempre lo ha sido y lo sigue siendo, en función del enigma que plantea. Abordado, como ha sido más habitual, desde el punto de vista de la "historia de la literatura", es decir, si damos por hecho que el llamado *mester de clerecía* es una escuela poética definida por la forma, parece del todo lógico considerar ese *pecado* como un "pecado literario". El razonamiento es conocido: si los juglares descuidan la forma y gastan menos cuidado en la composición, los poetas *de clerecía* siguen un riguroso sometimiento a numerosos preceptos (gramaticales, retóricos, prosódicos...) con la intención de ofrecer a los receptores uno obra libre de *pecado literario*, lo que vendría a ser lo mismo que libre de *pecado formal*.

Pero abordado desde otros puntos de vista la explicación se queda corta, pues ya hemos visto que la conversión del *mester de clerecía* en una segregación de la *historia literaria* es en realidad una operación muy poco medieval, muy posterior al siglo XIII. Con todo, el lío ya estaba servido desde el momento en el que Nicasio Salvador Miguel, en su famoso artículo sobre el *mester de clerecía* como *marbete caracterizador de un género literario* consideraba que el pecado de la cuaderna segunda del *Alexandre* venía a significar, sin más, que el *mester* "literario" del autor se nos presentaba 'sin falta, tacha o defecto' (1979: 17-20). Poco después, Francisco Rico dedicaba un trabajo al tema en el que afirmaba que "la mala vida achacada a la «joglaría», así, explica en parte

que el «mester» se juzgue «sen pecado». En parte: no entera ni principalmente" (1982: 50). Habría otro motivo, en opinión de Rico, que aclararía el *sin pecado*: "No hay problema: de la Antigüedad al Renacimiento, en contextos de impostación lingüística y literaria –cual el cuarterto del *Alexandre*–, *peccare* se usó habitualmente con el sentido de 'faltar contra la métrica', 'vulnerar la prosodia', 'trabucar la gramática'" (*Ibid*.).

No han sido precisamente plumas de segundo nivel las que han optado por acoger la tesis del pecado *literario* para explicar el sintagma del *Libro de Alexandre*. Entre los muchos que han tratado el tema, López Estrada asegura que puede referirse "al error artístico en la composición de la obra realizada dentro del menester literario clerical" (1984b: 475). Una tesis, la del "pecado literario", que es suscrita por Pilar Lorenzo Gradín (1995: 111), y mencionada por Fernando Gómez Redondo, quien considera que el cometido de los poetas del *mester* "no sería otro que el de lograr reproducir ese texto «sen pecado» formal, construido por los clérigos" (2003: 236).

Lo cierto es que no parece descabellado llegar a esa conclusión si tenemos en cuenta que hablamos de una serie de textos que hacen hincapié en el hecho de estar construidos desde una *gran maestría*, y que así es su *mester*. En principio no estaríamos sino hablando de *literatura*, sin que la cosa tenga pretensiones más allá. Ahora bien, vamos a retomar, aunque con cautela, una hermosa tesis etimológica de Steven N. Dworkin, para quien la palabra *mester*, que deriva, como es sabido, del latín MINISTERIUM, pudo pasar por una curiosa contaminación: la similitud de rasgos semánticos entre las palabras latinas MISTERIUM y MINISTERIUM puede explicar que, en el lenguaje de la iglesia primitiva, MINISTERIUM adquiriese el significado añadido de 'servicio de Dios', llegando así a ser sinónima de OFFICIUM y SERVITIUM, de ahí que más adelante llegasen a asociarse los varios MINISTERIA DEI con el acto más específico del MYSTERIUM DEI (Dworkin 1972: 376-377).

Al margen de que se pueda aceptar o no una teoría así, hay en ella un motivo por el cual nos ha parecido oportuno mencionarla: el oficio, el *mester* de los clérigos no deja de ser también un *mysterium Dei* en el sentido de que se desarrolla –y desarrolla por sí mismo- en ese universo sígnico al que venimos aludiendo. Rima, ritmo, prosodia... no son palabras que, aplicadas a la Edad Media, hayamos de entender libres de pretensiones trascendentes. Una *maestría* basada en el versificar, pensamos, es mucho más que una impronta de orgullo *literario*. Aunque sin deshacerse de esta asociación

entre *mester de clerecía* y "literatura", López Estrada no se equivocaba al detectar en las obras de la *clerecía vernácula* "una poética consciente y una voluntad de mantenerse dentro de las normas del artificio literario, dentro del cual el ritmo es un elemento sustantivo" (1984b: 467-468).

A nosotros nos parece muy acertada esa alusión al ritmo como *elemento sustantivo*, pues como tal lo vamos a considerar para enjuiciarlo dentro de esa lógica del *speculum* en la que se desenvuelve el universo sígnico medieval. Francisco Rico, hablando del poder de la evocación de la poesía, en la que la mención de un solo elemento puede arrastrar consigo a todos lo demás, escribe unas palabras que podrían definir maravillosamente bien lo que es el proceder de la *cuaderna vía*: "hacer del poema un juego de espejos –sonidos y pausas, pies y rimas, diseños formales y diseños semánticos– que se reflejaran los unos en los otros, con el luzbélico empeño de introducir también en el lenguaje humano la fascinante invención divina de la simetría" (1982: 141). ¿Por qué limitarse a pensar, nos preguntamos, que el empleo de una determinada forma no implica nada más allá de una conciencia grupal de *escuela literaria*? *Fablar curso rimado* implica, directa o indirectamente, ritmo; pero el ritmo, en la Edad Media, no tiene por qué restringirse ni emanar de la conciencia de pertenecer a una institución, la de la *literatura*, que ni siquiera existía por aquel entonces. Más bien, creemos, surge de la conciencia de pertenencia a ese universo figural en el que venimos insistiendo. El ritmo, por tanto, puede pensarse *por la cuaderna vía* al margen de la idea de pertenencia a una *escuela* o a una *forma de hacer literatura*: el ritmo nace de la puesta en práctica de una epistemología basada en la semejanza, y como tal supone una continua elaboración, un recordatorio, de la analogía establecida en el mundo por el Creador.

No es desacabellado que Manuel Asensi, cuando trate de esbozar una entonces inexistente *teoría de la literatura* para la Edad Media, nos hable de una "concepción cosmológico-musical del arte". Para Asensi la poesía de la Edad Media extiende su base más allá de las artes del *Trivium* y participa también de las del *Quadrivium* en tanto música, pues la poesía es ritmo. Música y ritmo, advierte, no son producto de la mano del hombre, sino que éste las "descubre" tal y como Dios las ha cifrado, luego la función del músico o del poeta –escribe- "es, en consecuencia, la de revelar la armonía

del mundo tal y como ha sido creada por Dios" (1998: 215). En un sentido muy similar, a propósito de Berceo, ha escrito Luis García Montero:

> El cuerpo social de los fieles y la historia colectiva se imponen, marcan los ritmos de la interpretación, hasta el punto de que la diferencia es considerada una señal del pecado, un desorden, una falta de armonía con el principio y fin de la creación. El canto llano supone el mejor ejemplo de la falta de subjetividad y de la realidad colectiva de los fieles: «nunca urdieron omnes órganos más temprados». No se aceptan en el coro las «aves torpes, ni roncas» porque el orgullo pertenece a la perfección de la totalidad, al ritmo monótono, exacto, regular, del canto gregoriano o de la cuaderna vía, versiones humanas de la creación divina sin fisuras (2000: 37).

Y en efecto, más que desde la idea de *literatura* es desde esta preocupación por la *armonía* de un mundo definido por las leyes de semejanza desde donde, pensamos, queda aún algún resquicio para una comprensión renovada de la *cuaderna vía*. El mundo terrestre es un reflejo del Mundo Divino, y de este último, en todo aquello que hay por debajo de la luna, sólo llegan los vestigios del Mundo Verdadero. Hay un orden cifrado que restituir, incluso en la confusión babélica del lenguaje humano, en cuya presencia subyace –necesariamente debe subyacer– un ritmo que apunte, en forma de indicio, hacia la unidad perdida antes de Babel.

A partir de ahí no es complicado darse cuenta de que el verso, también en lengua romance, parte de una situación de enorme superioridad con respecto a la prosa.[173] En el *Libro de los buenos proverbios* un filósofo enseña a su discípulo diez artes (en lugar de las siete clásicas, por cierto) para aprender en otros tantos años, y lo primero que hace, dice el texto, es que "muestra la gramatica y versificar" (1975: 62). El *Libro de los cien capítulos* nos brinda un ejemplo magnífico: "El versificar es apostura de la lengua e entendimiento de palabra, es partido sin yerro e ayuntado por seso; anlo los áraves por natura e los latinos por maestría. Amad el versificar que suelta la lengua presa, e esfuerça el corazón medroso, e muestra nobleza de maneras. Más val qui entiende el versificar que el que versifica" (1998: 118). Son palabras que nos ponen ante varias claves: por una parte ese *entendimiento de palabra*, como ocurre con los poemas del *mester de clerecía* (aunque aquí muy probablemente aludirían a un *versificar* muy diferente, más relacionado con la corte que con el monasterio) junta en sí un hacer *sin*

[173] Acerca del privilegio y de la excelencia del medio comunicativo que supone escribir en verso, véase, por ejemplo, Jesús Montoya Martínez (1989: 41).

yerro e ayuntado por seso, como el Aristóteles del *Libro de Alexandre* en quien se dan juntos *seso e clerecía*; se dice que *anlo los áraves por natura y los latinos por maestría*, quizá porque hay una asociación entre la lengua "revelada" (tal es el caso de las lenguas semíticas en las que se escribe el Libro), hecha como los versos para durar, y la reconstrucción de la verdad que tal lengua comporta, siendo esta una operación, para las lenguas romances que derivan del latín, sólo encomendable a quienes, como los poetas del *mester*, poseen *maestría*; por eso, la gran nobleza del versificar, atañe a quienes tienen la capacidad de entender un lenguaje de orden superior (*más val qui entiende el versificar que el que versifica*). Señalaba Rico (1985: 127), y ya se ha visto aquí, cómo escribir en *cuaderna vía* podría suponer un "boyante acomodo en la jerarquía social", y a juzgar por lo que dice el *Libro de los cien capítulos* bien pudiera ser cierto: "Quien da algo a los versificadores ondra a sí e a sus parientes" (119).[174] Pero como todo discurso humano, aquel versificar que no se aprende *por natura* sino *por maestría* conlleva, en su interior, una doblez: si se escribe para hacer las cosas perdurables tiene la ventaja notable de que los versificadores "cuentan bien de quien quieren, danle buen prescio durable, así que dirán bien d'él, maguer que nunca l' vieron, nin conocieron, nin saben quién es" (*Ibid.*); pero al mismo tiempo requiere de control y vigilancia toda vez que, al mismo tiempo: "los versificadores cuentan mal a quien quieren, fazenle heredar vergüença e mal precio e durable, así que el que non vieron nin saben quién es, dirán mal d'él" (118-119).

Quizá por eso, el Sócrates de las *Flores de filosofía*, al menos en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, prefiere al "ome q*ue* su saber ue*n*çe asus versos" (Lucía Megías 1997). Con todo, parece mucho más común privilegiar cierto halo místico, trascendente, del versificar a la manera en la que nos lo muestra el *Libro del Tesoro* castellano: "Mas el sendero de fablar en rima es mas estrecho & mas fuerte, asi commo aquel que es çercado &ençerrado de muros & de setos, que quiere dezir de

[174] Por cierto que tampoco hay que descartar que el hincapié que se hace en el adoctrinamiento moral por parte de los poetas del *mester de clerecía*, especialmente en su vertiente mariana, pueda casar perfectamente con las condiciones que el *Libro de los cien capítulos* propone para oir versos: "El mejor lugar de oír cantar es buen miraglo, agua corriente o prado verde. E el versificador es cabestro de las cosas que omne quiere ganar. E el que non quiere testimonios de buenos viesos, que fueron dichos en sus buenos fechos o en su bondat e en lo que contare en bondat de sus parientes, avrá muchos que refertar e muchos que no l' querrán retraer" (1998: 119).

puntos & de cuentos & de çierta medida, de que onbre non puede nin debe traspasar" (Latini 1989: 182).

Puntos, cuentos, y *cierta medida*. Quedémonos con estos términos. Versificar, frente a la prosa, implica cierta dificultad porque es una actividad que persigue el logro de un ritmo. La correspondencia de una determinada forma, y su práctica, con las cualidades morales son subrayadas, también, en el *Libro de los cien capítulos*:

> Aquélla es nobleza durable la que es contada por viesos rimados e pensados. La nobleza que es callada e olvidada al tiempo, luego cámias' e piérdes' luego. Faredes bien en fazer vezes a vuestros fijos versificar. E el que non ama cantar e non lo entiende, aquél desama versificar. E dixieron a un sabio: ¿por qué sabes fazer viersos e non los fazes? E él dixo: tanto los quiero escatimar e guardar d'ellos que los non oso fazer. Dixieron a otro: ¿por qué sabes fazer viersos e non los fazes? E dixo: porque me viene emiente lo que non me plaze. E el que non á donarío de versificar viénel' emiente lo que no l'es necesario (1998: 119).

Cierto respeto que oscila entre lo reverencial y lo temeroso se deja ver en las respuestas de los sabios. Y es que escribir versos no es una actividad para la que valga cualquiera, pues la nobleza que alcanza el lenguaje a través del verso sólo es tal cuando se pone en función del logro de la nobleza moral. El juego de analogías y correspondencias, así, se interioriza. *Cantar* no es sólo procurarse solaz, sino hacer visible un ritmo que para ser válido debe estar en consonancia con el gran ritmo del mundo.

No tiene desperdicio, en ese sentido, lo que encontramos en la *Primera partida*, Título VI, Ley XLVIII ("De qué cosas deue seer sabidor el obispo para ensennar a los de su obispado"), donde se estipula que los clérigos deben conocer, fundamentalmente, las artes del *Trivium*. Claro está que el concepto de *arte* del que se parte es muy distinto al nuestro, pues si para nosotros prima la función estética, en este texto se parte de una idea de las *artes* "que quier tanto dezir commo maestría para saber las cosas de rayz e departir la verdat de la mentira" (1984: 140). En una sociedad dominada por la imagen del Libro, por su omnipresencia, "pueden los clérigos aprender para connoscer e entender aquello que leyeren e porque ayan entrada para entender las Sanctas Scripturas" (*Ibid*.). Lo que prima es, por tanto, el atesoramiento de la verdad, o de la Verdad contenida en la Escritura del Libro, y por eso la Gramática es "arte de aprender el lenguage del latín" (*Ibid*.), la Lógica sirve "para saber e entender e connoscer e

departir la verdat de la mentira" (*Ibid*.) y la Retórica, "sciencia que muestra ordenar las palabras apuestamente e commo conuiene" (*Ibid.*). Todo estos factores, desde luego, entran en juego en la *cuaderna vía*, en la que el modelo de la Escritura latina convierte a ésta en la imagen que refleja en lengua romance la *maestría* de los clérigos, poniendo en juego un *saber sin pecado* que al mismo tiempo hace gala del cumplimiento de los preceptos retóricos: es decir, que desarrolla la similitud de la *conveniencia* entre el lenguaje, el ritmo empleado (su *ordenar las palabras apuestamente*), y el contenido verdadero, legitimado en la Escritura, de lo que se narra. Un ritmo, por cierto, que, como la música, implica número y medida, y aunque esta ley no ponga el acento en las artes del *Quadrivium*, al no mover estas necesariamente "a fazer obras de piedat" (*Ibid.*), no deja de ser significativo que la idea de semejanza esté en el fondo de la definición del arte de la Música como el que consiste, precisamente, en "saber de acordança a los sones de las otras cosas" (*Ibid.*).

Si vamos a considerar el versificar, y eso incluye el ritmo, como *elemento sustantivo*, tomando el término de López Estrada, no hay que desdeñar que la "prosa" que encontramos en los poemas en *cuaderna vía* conserve reminiscencias de su acepción religiosa musical. Que esta acepción existe en la poesía del siglo XIII queda meridianamente claro en el verso 377 del poema *Elena y María*:

> Mas estas bondades
> han todos los abades:
> len bien sus glosas
> e cantan quirios e prosas (1968: 47).

La cuestión de la acepción musical de la palabra es más espinosa en el exordio de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, pero Berceo sin duda la usa en ese sentido en otras partes de su obra. Inequívocamente aparece así en las cuadernas 44 y 45 de *Del sacrificio de la misa*:

> La Prosa rinde gracias a Dios nuestro Señor,
> al Fijo de María, del mundo Salvador;
> que por Él somos salvos e sanos del dolor
> del que nos eredaron Adán e su uxor.
>
> Cantando el responso, la laude e la prosa,
> viene el Evangelio, razón dulz e sabrosa (1992: 963).

De lo que no hay duda es de que en diversas partes de la obra de Berceo la importancia del ritmo está presente. Por ejemplo, en la duodécima pieza de los *Milagros de Nuestra Señora* ("El prior y el sacristán"), leemos en 302c que los clérigos: "fueron a la iglesia cantando rica prosa" (1992: 639), y en el decimosexto milagro, "El niño judio", concretamente la cuaderna 354 de la obra y la tercera de dicho milagro, se habla de que en el pueblo francés de Borges:

> Tenié en esa villa, ca era mesnester,
> un clérigo escuela de cantar e leer;
> tenié muchos crïados a letras aprender,
> fijos de bonos omnes que querién más valer. (1992: 653).

Nótese que el *cantar e leer* parecen asociados a la enseñanza de los estamentos más altos (los *fijos de bonos omnes que querién más valer*). En cierta manera *cantar* es también *letras aprender*.[175]

En el *Duelo de la Virgen* leemos ya en el último verso de la primera estrofa que el autor "querría del su duelo componer una rima" (1992: 805). La "rima" en cuestión no es otra cosa que una traslación de Berceo de un duelo que había sido escrito en latín originariamente, o al menos a él se ha atribuído, por San Bernardo de Clairvaux, y no deja de ser significativo que a éste, en la décima cuaderna, le diga la Virgen lo siguiente:

> "Fraire", dixo la dueña, "non dubdes en la cosa:
> yo só doña María, de Josep la esposa;
> el tu ruego me trae apriessa e cueitosa;
> quiero que compongamos yo e tú una prosa." (1992: 807).

Escribir una *rima* para trasladar una *prosa* ya compuesta por San Bernardo gracias al soplo directo de la intervención mariana. Desde luego una cosa así no puede escribirse de cualquier manera, pues el lenguaje de María debe comportar ritmo, distinción, regularidad en suma. *Rima, ritmo, prosa*... no son sino términos que comportan el garante de un saber concedido en gracia.

Así pues, retomamos la cuestión: en un mundo regido por las simetrías, por el juego de las semejanzas manifiestas incluso en la forma del lenguaje, ¿qué sentido

[175] Piénsese, por ejemplo, en la forma versificada del *Doctrinal* o el *Verbiginale*, en el que el ritmo ocupa un lugar fundamental para la memorización de la gramática latina.

puede tener *fablar curso rimado por la cuaderna vía*? Para empezar, la cosa es obvia: tal operación implica versificar, y ya en la muy seguida en la Edad Media *Retórica a Herenio* (I, 6, 10) se hace alusión a la utilidad del verso en el arte del Exordio como signo de "que vamos a hablar de manera diferente a lo que teníamos previsto, o que vamos a hablar de manera diferente a como acostumbran hacer otros oradores" (1997: 79-80); es decir, que versificar, participando así de una idea que ya hemos visto que es común en el siglo XIII, también en la prosa, conlleva distinción.

Con Arizaleta (1999: 164) concluimos que *curso* se refiere a la sucesión de palabras, a la cadena que comienza cada una de las unidades de sentido de la estrofa. El verso 1055 del *Doctrinal* muestra sin reparos la etimología de la palabra: "así *curro* dará *curso* y *necto nexo*" (1993: 123). *CURRO* pues, 'correr', y *CURSUS>CURSO*, es decir transCURSO, 'secuencia', 'duración' en definitiva. *Curso rimado*, rima que transcurre, que dura, lo cual indudablemente implica ritmo, *fablar apostado*, belleza y por tanto, como escribió Edgard de Bruyne: "si la belleza no es otra cosa que el resplandor de la Forma, de la Ley, de la Esencia, de la Idea y de la Unidad sobre la materia que irradia en su interior y hace brillar en el exterior, parece evidente que la apariencia sensible no puede ser sino el símbolo de un principio simple, inmaterial y metafísico" (1987: 93).

El propio Bruyne explica que en el sentimiento de armonía está también la estética musical,[176] pues en el sentimiento de la armonía: "Existe número y ritmo en el sonido, número y ritmo en el sentido, número y ritmo en el encuentro de ambos términos y número y ritmo en el deleite resultante de la percepción" (1987: 143). Podemos aplicar esta apreciación a nuestra concepción de la *cuaderna vía*: una cadencia que se percibe (percepción) de modo único, inequívoco, regular (sonido) y que evoca una realidad superior (sentido) a través de la lengua de los hombres pero más allá de la lengua de los hombres.

Tenemos una *cuaderna vía* que se desenvuelve en un universo simbólico y, consecuentemente, una *cuaderna vía* que produce lo que, con palabras de Umberto Eco, podríamos denominar una "visión estética del universo" (Eco 1997: 29-32). Una visión en la que, como el propio Eco señala, participan los arquetipos matemáticos y

[176] Véase "La Estética musical" (1987: 70-77).

simbólicos, como sucede con el *homo cuadratus*,[177] en cuya teoría, escribe Eco: "el número, principio del universo, llega a adoptar significados simbólicos, fundados sobre una serie de correspondencias numéricas que son también correspondencias estéticas" (50). Así el cuatro, cifra de lo material, de lo humano, de la parte en la que participa el *humus* que da lugar a la palabra *hombre* y a la palabra *humilitas*, no hace sino subrayar que la *cuaderna vía* participa en esa corriente de escritura terrenal que glosa la Verdad del Creador.

Ritmo y rima implican número y medida, y por eso detrás de la palabra *cuaderna* sospechamos que opera, como en tantas otras cosas, la categoría de semejanza. Durante muchos siglos, hasta que la costumbre comenzara a remitir justamente en el siglo XIII aunque nunca llegase a desaparecer del todo, la iconografía cristiana forjó la imagen de la crucifixión a través del Cristo de los Cuatro Clavos (Monreal y Tejada 2000: 50), subrayando así su parte terrenal frente a la naturaleza divina del Cristo de los Tres Clavos posterior. En las *Etimologías*, San Isidoro, habla de la importancia del número como clave para interpretar la Escritura. Así leemos (III, 4, 2): "Similiter et quadraginta dies, quibus Moyses et Helias et ipse Dominus ieiunaverunt, sine numerorum cognitione non intelleguntur" (2004: 416).[178] El cuarenta se convierte, como dice también del número seis, en un símbolo de la *perfectionem mundi quadam numeri sui significatione declarat*. Y es que San Isidoro pone de manifiesto (III, 4, 4) como nadie la naturaleza sustancial del mundo para distinguir la Verdad: "Per numerum siquidem ne confundamur instruimur. Tolle numerum in rebus omnibus, et omnia pereunt. Adime saeculo conputum, et cuncta ignorantia caeca conplectitur, nec differri potest a ceteris animalibus, qui calculi nesciunt rationem" (*Ibid*.).[179] Nos parecen significativas estas palabras toda vez que, sin número, *omnia*

[177] Relacionada, por supuesto con la ya vista relación entre macrocosmos y microcosmos: "El cosmos como gran hombre y el hombre como pequeño cosmos. De aquí emprenden su camino gran parte del alegorismo medieval en su intento por interpretar a través de arquetipos matemáticos la relación entre microcosmo y macrocosmo" (Eco 1997: 50).

[178] "Del mismo modo, sin el conocimiento de los números no pueden comprenderse los cuarenta días que ayunaron Moisés, Elías y nuestro Señor" (2004: 417), según la ya varias veces mencionada traducción de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero.

[179] "Merced al número aprendemos a no ser engañados. Suprime de todas las cosas el número, y todo se extingue. Quítale al tiempo su cómputo, y todo quedará envuelto en la ignoracia: el hombre no podría diferenciarse de los restantes animales, que ignoran la noción del cálculo" (*Ibid.*).

pereunt, todo se extingue. Es precisamente la capacidad del cálculo la que distingue al hombre de los animales, y esto tiene, desde luego, importantes repercusiones para la *cuaderna vía*, porque es a través de las *sílabas contadas* como el hombre pone de manifiesto la capacidad del raciocinio que lo particulariza frente a otras criaturas del mundo. Y precisamente, también, por esta capacidad tiende a aproximarse a su Creador, a subrayar que está hecho *a su imagen y semejanza*. La recurrencia al cuatro para estructurar la estrofa, por tanto, no hace sino poner de relieve las bondades que el Creador ha depositado en su criatura, capaz de imitar, aunque de manera imperfecta, el ritmo del Verbo que se hace carne.

En el *Planeta* de Diego García de Campos la obsesión por el cuatro queda patente desde el principio como número que simboliza al mundo:

> Quatuor elementorum opifex. utpote infallibis geomethra. quadratam formam non solum intellegens set ipsemet fatiens firmam et stabilem: conctorum elementatorum corporum primitivam materiam in elementis quatuor installavit. Quinimmo sicut propter perfectionem mundum rotumdum composuit (…) Verum ut quadraturam quam in primo mundi vestigio velut in pavimento seculi pro cimento fundaverat. ex subsequentibus comprobaret. quatuor ex paradiso flumnina derivavit, que ariditatem terre fluentis irriguis fecundarent (1943: 155-156)

Obviamente el cuatro, número terrestre, encuentra su eco, como sucede con los cuatro ríos del Paraíso que fecundan la tierra y evitan su aridez, en la voluntad del Creador. El cuatro se establece como un símbolo de la correspondencia, como un vestigio desde el cual en la Tierra se lee lo que es el Cielo (*Verum ut quadraturam quam in primo mundi vestigio velut in pavimento seculi pro cimento fundaverat*). De hecho, en el lenguaje, las cuatro sílabas del Verbo generan la propia naturaleza: "Et Sicut gemina natura incarnati verbi per quatuor sillabas declaratur. cum digitur ihesus christus: ita simples natura trinitatis tangitur per quattuor clausulas in principio iohannis. ubi digitur. *In principium erat verbum. Et verbum erat apud deum. Et deus erat verbum. Hoc erat in principio apud deum*" (157-158).[180] Cuatro sílabas de Cristo, por tanto, y cuatro cláusulas que hacen referencia al carácter "generador" del Verbo como principio del mundo.

[180] En la Parte III del *Libro del Tesoro*, dedicada a la retórica encontramos, por cierto que el Capítulo 12 trata "De las cuatro cosas quel fablador debe catar en su materia ante que diga o que escriva su cuento" (1989: 184).

No obstante, las resonancias simbólicas que podemos atribuirle al número cuatro son muchísimas: no sólo el mundo físico sino también la Escritura representada por los cuatro Evangelistas, así como la forma –algo especialmente aplicable a la *cuaderna vía*– del cuadrilatero como recinto cerrado de orden regular (Pérez-Rioja 2000: 148). El cuatro, sin más, representa lo mundano, la existencia humana. Y en la fascinante estrofa *por la cuaderna vía* bien pudiera tener implicaciones directamente relacionadas con lo que Cirlot llama la "séptuple organización de las direcciones del espacio" (2003: 161), que se representa a través de la verticalidad del tres en cuyo centro el cuatro se extiende en la superficie horizontal, en forma de cruz. Y es que no olvidemos que cada alejandrino de la *cuaderna vía* del siglo XIII es un siete reduplicado, y que normalmente los poemas suelen tener una estructura tripartita (algo sobre lo que volveremos más adelante). María Jesús Lacarra, a propósito de Berceo, señala impecablemente esta función simbólica del tres en los poemas *de clerecía*:

> El tres se convierte en el número perfecto, esencia de todas las cosas: es el primer número organizado, que comporta principio, medio y fin, unidos en un solo todo, en una igualdad perfecta. La trinidad del número terminaría por designar a la Trinidad innombrable. Número impar, activo y primero, comparte estos valores con Dios: el Primer Ser, Sin Igual y en nada pasivo (1987: 168).

En el mismo trabajo, Lacarra, subrayaba el poder generativo del siete en la berceana *Vida de Santo Domingo de Silos*, no necesariamente como parte de la métrica sino como un síntoma amplio de la *maestría* del poeta riojano.[181]

Así pues, un número que simboliza la Trinidad y el mundo espiritual, el tres, en la esctructura del poema; otro que simboliza lo material, el cuatro, en la estructura de la *cuaderna vía*; y uno que simboliza la perfección de la suma de ambos, el siete, duplicándose en cada verso y claramente delimitado a través de la cesura. Tres números y dos mundos, el terrenal y el celestial, en un entrecruzarse continuo. Añadamos más, a modo de hipótesis inverificable, no necesariamente fiable, pero que por sugerente no

[181] En concreto escribe lo siguiente: "Santo Domingo se incluye en este segundo arquetipo y manifiesta una precoz inclinación hacia el bien. La trayectoria del futuro santo hasta el mundo celeste se plasma simbólicamente en un ascenso gradual a través de siete peldaños: 1, pastor; 2, clérigo; 3, ermitaño; 4, monje; 5, prior; 6, abad y 7, santo. De nuevo nos encontramos con un número perfecto. Alcanzando el último escalón empezará para Santo Domingo el reposo junto al Señor" (1987: 170-171).

queremos dejar pasar. La mejor estudiosa de la métrica del *mester de clerecía*, doña Isabel Uría, señala lo siguiente:

> cada estrofa tiene cuatro versos, cada verso dos hemistiquios y cada hemistiquio dos unidades rítmicas, en suma, cuatro unidades rítmicas en cada verso, lo que hace un total de 16 figuras rítmicas en cada copla cuaderna. Por lo tanto, el modo cuaternario («vía cuaderna»), señalado en la estrofa 2c del *Libro de Alexandre* como uno de los rasgos de su poética, se comprueba en el análisis de su ritmo (2001: 113).

No tenemos razón alguna, todo lo contrario, para dudar del rigurosísimo análisis métrico al que Isabel Uría Maqua ha sometido a los versos del *mester*, así que sus conclusiones nos ahorran un trabajo que nosotros no podríamos hacer mejor. A su autoridad en el tratamiento técnico nos confiamos para sugerir la siguiente conclusión: observemos que en cada copla cuaderna reconoce Uría 16 figuras rítmicas, pero llevándolo un poco más allá de lo meramente técnico, 1 + 6 = 7. ¿Casualidad? Es difícil comprobarlo, pero la complejísima red de similitudes numéricas que encontramos en la *cuaderna vía* nos lleva a tomarnos esa posibilidad, si bien es cierto que sólo como eso, como posibilidad que no tiene el valor de conclusión incuestionable, bastante en serio. La propia Uría, de hecho, dice confirmar a través de sus análisis la existencia de siete cláusulas rítmicas que operan en la composición de los hemistiquios y dan a la *cuaderna vía* su peculiar ritmo.[182] Precisamente siete.

Al margen de que podamos estar llevando la casualidad más allá de lo razonable (o no, quién sabe), lo cierto es que hay demasiadas coincidencias numéricas como para concluir sin más que éstas son gratuitas. La complejidad de las semejanzas, realmente asombrosa, que muestran los poemas del *mester de clerecía* nos lleva a replantearnos la cuestión de la forma. Porque si bien es cierto que un análisis formal sirve para ponernos de manifiesto su complicadísima pero impecablemente conseguida arquitectura, bien es cierto que por sí solo no explica la complejidad del hecho epistemológico que sustenta la escritura *por la cuaderna vía*. Normalmente el análisis no pasa del estudio, intachable desde luego, como ejemplifica Uría, de una determinada forma métrica para concluir que estamos ante una *escuela literaria* con una fuerte conciencia estética de sí misma, o como una *nueva forma de hacer literatura* marcadamente diferenciada del resto. No

[182] En concreto son las siguientes: "bisílaba llana (óo), bisílaba aguda (oó); trisílaba llana (oóo), trisílaba aguda (òoó); tetrasílaba llana (òoóo), tetrasílaba aguda (òooó); pentasílaba siempre llana (òooóo)" (Uría Maqua 2001: 113).

vamos a insisitir una vez más en lo que nosotros creemos inconveniente: que la idea de "literatura" no es la que produce este juego de analogías. Colegir la existencia de una *conciencia literaria* en función de un uso estético, amparándose en la forma, en realidad supone dar un paso peligroso, pues el universo medieval, como hemos visto, debido al juego de las similitudes y las figuras que ya no opera con la misma fuerza en nuestro mundo, sólo puede ser percibido desde nuestros ojos como *estético*. En ese sentido, pensamos, no es en realidad muy distinto lo que se hace a través de la *cuaderna vía* de lo que se hace a través de otros discursos, pues todos en última instancia son resultado de ese universo figural en el que se desenvuelven.

Lo que importa, pensamos, es el *cómo*. Sí, el *cómo* la cuaderna vía se inscribe, particularmente, dentro de ese universo estético. En el siguiente subcapítulo que estamos a punto de iniciar intentaremos delimitar el *porqué*. De momento volvamos a nuestro *mester sin pecado*. En la Biblia, concretamente en *Sabiduría* (11, 20), leemos: "Pero Tú todo lo dispusiste con medida, número y peso". Tal es, a todas luces, la voluntad del Creador en un mundo en el que la analogía ocupa una función epistemológica que no tiene en el nuestro. La *cuaderna vía*, por su parte, no hace sino reproducir, a escala humana, esa cadena infinita del orden, esa *gran Cadena del Ser*, como escribió Lovejoy, en la que desde desde el mundo de lo sensible se va llegando a través de un desapego, hacia arriba, hasta la idea de Bien y hasta la voluntad del Creador (1983: 104-106).[183] Y lo hace a través de la *humilitas*, no yendo, como Alexandre con sus grifos, más allá de lo debido; porque el orden establecido (Dios en el cielo, el hombre en la tierra) es inmutable: todo funciona rítmicamente, y la alteración de dicho orden no es sino el trastrueque de un ritmo que se descubre desde la *maestría*, pero que ya estaba pre-establecido desde el principio.

Y ahí está la clave. Si a través de la *maestría* que implica el uso de una determinada forma los poetas del *mester de clerecía* construyen el reverso mundano (la escritura mundana) de la Escritura de Dios sobre el mundo (escritura del mundo) es lógico que por ese hecho consideren el suyo un *mester sin pecado* frente a la irregularidad de la que hacen gala los *juglares*, cuyo "desorden" (con todas las comillas del mundo) no sería sino el síntoma visible de una escritura pecaminosa. A través de la fascinante red de la semejanza los poetas del *mester* marcan, digámoslo así, el camino, y

[183] Tal es, simbólicamente, el viaje de Alexandre cuando contempla la tierra.

recuerdan cuál es el Orden a través del orden métrico. No vale cualquiera para esa operación, sino sólo aquellos a quienes Dios ha escogido, sus juglares, los que pueden llevarla a cabo a través de su ejercicicio del *saber*. Por tanto, *pecar* contra la forma, pensamos nosotros, nada tiene que ver con un sintagma cuyo segundo término era simplemente inexistente, nada tiene que ver con un *pecado literario*. Pecar contra la forma es pecar contra el orden, el número y la medida. Pero pecar en un sentido eminentemente religioso, literal, no figurado.

Tal es el peligro, nada liviano, que corren quienes practican la escritura sin estar legitimados por el ejercicio del saber. De eso, del saber, nos ocupamos a continuación.

3.2. *Deve de lo que sabe:* el saber *de clerecía*

Saber es escribir y escribir es mostrar un saber; pero partimos de una concepción del saber muy concreta: cerrada en aquello que puede aprenderse (o aprehenderse), y abierta en las multiples manifestaciones de una misma verdad. De ahí que consideremos importante ocuparnos, en primer lugar, de una formulación general del saber como escritura antes de pasar a analizar cómo funciona, específicamente, en ese *ca es de clerecía*; pues si la clerecía articula todo un discurso en torno a la legitimidad del saber, de *su* puesta en práctica del saber, con esto no hace sino suscribir su parcela de ese saber, en sentido amplio, derivado de la gran imagen del mundo como Libro que acabamos de ver y moldeado a través de la escritura mundana de la *cuaderna vía*.

Trasladar el saber: una visión general

Dentro de la panorámica general del saber medieval que vamos a trazar ahora distinguiremos dos partes. Para empezar hablaremos de un saber sacralizado, cuya percepción figura en las antípodas de nuestra actual concepción, y sus características generales tal y como podemos inferirlas a través de un par de ejemplos prácticos y a través de cierta concepción “mistérica”, llamémosla así, que parte de la interpretación de la Escritura tal y como la había planteado San Agustín en *De Doctrina Christiana*; a esto le sucederá una concepción igualmente general del saber, pero prestando especial atención a la manera mediante la cual se plasma en algunos textos en prosa romance del siglo XIII. Se trata, con esto último, de ver el otro lado del espejo, el lado en el que es reflejada la clerecía *desde fuera*, antes de pasar a plantear la manera en que la propia

clerecía se legitima a sí misma como estamento especialmente capacitado para el ejercicio del saber y la verdad.

Características del saber sacralizado

Vamos a empezar con un par de ejemplos bastante plásticos. El primero de ellos está tomado del *Sendebar* castellano, obra en la que leemos el siguiente episodio:

> Çendubete tomó este día el niño por la mano e fuese con él para su posada e fiz' fazer un gran palaçio hermoso de muy gran guisa e escribió por las paredes todos los saberes que l'avía de mostrar e de aprender: todas las estrellas e todas las feguras e todas las cosas. Desí díxole –Esta es mi silla e ésta es la tuya fasta que aprendas los saberes todos que yo aprendí en este palaçio. E desenbarga tu corazón e abiva tu enegeño e tu oir e tu veer.
>
> E asentóse con él a mostralle. E traíanles allí que comiesen e que beviesen. E ellos non salían fuera e ninguno otro non les entrava allá. E el niño era de buen engeño e de buen entendimiento, de guisa que, ante que llegase el plazo, aprendió todos los saberes que Çendubete, su maestro, avía escripto del saber de los omnes (1996: 72-73).

Hay aquí muchos factores que delimitan claramente la visión medieval del saber frente a la que nosostros actualmente practicamos: la iconografía de la escritura propia de las culturas del Libro, la recurrencia a la "feguras" del mundo plasmadas en los cielos mediante las cuales éste es leído como Libro, la alusión al corazón como órgano central del ingenio más que del sentimiento, según la tradición platónica, la figura del ayo, primordial en la transmisión del saber, o la aprehensión de "todos los saberes" entendidos como un *corpus* cerrado. Pero son otras cualidades más generales las que vamos a destacar.

Antes veamos otro texto. En este caso se trata de un fragmento aparentemente no relacionado con nuestro tema que encontramos en la traducción castellana de *Li Livres dou Tresor*, de Brunetto Latini. En el Capitulo 92, "Commo el imperio de Roma vino a los alemanes", del primer libro del *Libro del Tesoro* se permite el "traductor", o "traductores" (Alonso de Paredes, "físico" del infante don Fernando, hijo de Sancho IV, según se lee en el Prefacio, y Pascual Gomes, escribano del rey) el siguiente comentario:

> Manfre, fijo del dicho enperador [se refiere al antes mencionado Fradique], non de derecho casamiento, tobo el regno de Çezilia & de Pulla contra Dios & contra razon,

> asy commo aquel que era de todo en todo contrario de Santa Yglesia. E por esso fizo muchas guerras & muchas persecuciones a los de Ytalia que se tenien con los de la Eglesia, & mayormente contra los guelfos, que eran grant partida de Florençia. Et fizo tanto que los echo fuera de la villa & destroyo & quemo todas las casas & todos sus bienes. Et entre estos fue echado Maestre Brunet Latin, & morava en Francia quando este libro traslado de latyn en frances por amor de su amigo, segund que avedes oydo de suso en el prologo (1989: 42).

El moderno editor de la obra, Spurgeon Baldwin, nos cuenta la historia: nacido allá por 1220 en Florencia y maestro de Dante (quien en su *Infierno* baja con respeto la cabeza a pesar de encontrarlo en el círculo de los sodomitas), en 1260 Brunetto Latini viajó a España para hacer de embajador en la corte de Alfonso X con la intención de recabar el apoyo de éste para los güelfos, sección a la que Latini pertenecía, contra los gibelinos. A su paso por Roncesvalles, de regreso a Italia, el autor del *Livres dou Tresor* habría de encontrarse con un estudiante castellano que acababa de dejar Florencia y que le informaría del estallido de Montaperti, con las matanzas de güelfos. Brunetto cambiaría su rumbo, entonces, hacia Francia, donde habría de permanecer siete años, hasta 1267, en los cuales escribiría el *Tesoro*.

Lo que encontramos en el texto no es más que una justificación, al uso, de la causa güelfa. Pero hay más. Al contarnos la historia del texto dice el "traductor" que Latini *morava en Françia quando este libro traslado de latyn en frances*. El texto habría de reconocer, además, una segunda redacción en italiano, el *Tesoretto*, pero fijémonos que lo que se nos dice de la primera redacción es que se "transladó" *de latín en francés*. Esto nos llevaría a pensar en una primera redacción de una obra en latín, o de una fuente primaria en ese idioma, que posteriormente se traduciría al francés. Pero sabemos que no existe tal fuente primaria en latín. Lo que sí tenemos, y no es poco, es a uno de los mayores latinistas de todo el siglo XIII, Brunetto Latini (cuyo apellido desde luego deja constancia sustancial de su oficio), uno de los mayores portentos en el ejercicio de la erudición latina. En otras palabras: lo que se "traslada" de latín en francés no es exactamente una obra concreta, sino un *corpus* de conocimientos que son eso, literalmente "trasladados" –verbo sin duda mucho más apropiado para lo que se hacía en la Edad Media- que nuestro moderno en español "traducir"- a la lengua romancre. El Thesoro, propiamente dicho, es definido en la introducción castellana: "el que quiere en pequeño lugar encerrar cosas de muy grand nobleza" (1989: 11). De ahí que haya una

sabiduría previa, un Thesoro, un *Thesaurus*, un sitio en el que se guardan las riquezas que posee la cultura latina y que son vertidas, mejor dicho "trasladadas" a la lengua romance, en un proceso que puede extenderse indefinidamente, pues en el Prefacio de la versión castellana leemos: "Aqui se comiença el libro del thesoro, que traslado Maestre Brunet de Latin en romançe franҫes. Et el muy noble rey don Sancho [...] mando trasladar de franҫes en lenguaje castellano" (*Ibid.*).

La diferencia es sutil y obliga a estar alerta; pero es una diferencia significativa, no obstante. Brunetto Latini no es presentado en ningún caso como el autor de la obra sino el primero en *trasladarla* del latín al francés. Luego Alonso de Paredes y Pascual Gomes la *trasladarían* del francés al castellano. En otras palabras, lo que se "traduce", como diríamos nosotros hoy en un verbo un tanto equívoco para lo que aquí encontramos, no es la obra de un autor, sino una sabiduría previa a ese mismo autor. Una sabiduría, claro está, cuya excelencia es digna de la lengua latina. Hay un *Thesaurus*, un secreto, un tesoro previo a todos y que ha sido cifrado en latín. A partir de ahí lo que se *traslada* de lengua en lengua es el valor de ese tesoro, no la "verdad" expresada por Brunetto Latini en lo que hoy llamaríamos la "obra original". Por eso no sorprende que la defensa de la causa güelfa tenga tintes de apoyo divino: hay sólo una verdad, la que establece Dios, que se conservó a través del dogma escrito en latín, y hay una serie de voces que la glosan, que la *trasladan* de una lengua a otra, siendo el propio Latini uno más. Es por eso por lo que pensamos que convendría establecer una distinción diáfana entre *trasladar* y *traducir* a la hora de enfrentarnos a los textos medievales. Aun a riesgo de simplificar, podemos concluir que los escribanos medievales *trasladan* una verdad, y que al estudiar el modo de hacerlo, como hacemos en esta tesis, en cierta manera nosotros estamos *traduciendo* un mundo ajeno a nuestra propia lengua. El hecho de que la verdad que ellos *trasladan* sea concebida como una verdad atemporal dota a las producciones medievales, para nosotos, de la extraña cualidad de ser textos *traducibles*, pero no *trasladables*, puesto que la verdad que pretende considerar esta tesis es estrictamente histórica, en ningún caso atemporal.

Volviendo a nuestro tema, la pregunta no puede ser otra: ¿qué características, en un sentido muy general, tiene el concepto de saber que estos textos nos muestran? A nuestro juicio hay dos que en el *Sendebar* quedan perfectamente delimitadas y una no menos traslúcida en el *Libro del Tesoro*. Partimos, para una definición del saber, de las

dos premisas del *Sendebar*: 1) frente a la abstracción teórica que caracteriza nuestro sentido del saber, aquí estamos hablando de un saber que se formula en toda su materialidad, delimitado en signos, en figuras concretas que pueden ser aprehendidas;[184] 2) el microcosmos del palacio, pensamos, subraya de manera inmejorable la visión del saber como algo "dado", delimitado en un universo cerrado, de la misma manera que Dios lo dispone sobre el mundo para que el hombre lo "descifre", sin que ello implique acto de "creación" alguno; y por último lo que nos muestra el *Libro del Tesoro*: y 3) puesto que el saber es algo que se *traslada*, puesto que es dado desde fuera, no es algo que se tiene sino algo que ya está en el mundo, y de ahí su *traslación* desde una lengua superior a las distintas lenguas romances, sin que *trasladar*, insistimos, sea lo mismo que nuestro *traducir*, pues no implica el apego a la voz propia de un autor, sino una minuciosa gradación de lenguas en la que el latín contiene todo lo que es posible saber y las lenguas romances son la manifestación parcial que es captada de esa totalidad.

Como sucede con tantas otras cosas la relación que el hombre mantiene con el saber había sido ya perfectamente enunciada por San Agustín en el Libro I de *De Doctrina Christiana*, partiendo de un hecho básico en la Edad Media, pero contundente en cierto modo para nosotros, y que saber no es otra cosa que conocer la Escritura. Por eso, en este Libro I (Prólogo, 8) escribirá: "quisquis se nullis praeceptis instructum divino munere quacumque in Scripturis obscura sunt intelligere gloriatur, bene quidem credir, et verum est, non esse illam suam facultatem quasi a seipso existentem, sed divinitus traditam" (1969: 54).[185] De manera que nada se sabe que emane de uno

[184] Respecto a nuestra idea de la abstracción teórica no me quedaré con las ganas de hacer un pequeño inciso. Creo que uno de los símbolos más contundentes, si no el que más, con los que desde el siglo XIX se viene representando nuestra noción del saber lo constituye *El Pensador*, de Rodin, prototipo, en el imaginario colectivo, del hombre abstraído, sumergido en la trascendencia de sus pensamientos ("con el mentón caído sobre la mano ruda, / el Pensador se acuerda que es carne de la huesa", recuerdo perfectamente que empezaba un poema de Gabriela Mistral). Sin embargo, quien haya visitado el Musée Rodin de París y haya echado un vistazo al impresionante bronce de *Las puertas del Infierno* sabrá que la primera versión de *El Pensador* ya estaba reproducida en miniatura en esas puertas: era la figura, supuestamente de Dante, apoyado en el dintel y mirando hacia abajo para ver a los pecadores entrar en el Infierno. Dicho de otro modo: *El Pensador* no piensa, propiamente, sino que *mira* hacia el suelo. Siempre me ha gustado que pensar es lo contrario de la abstracción: pensar es *mirar, procesar una mirada*.

[185] La traducción del padre Balbino Martín es la siguiente: "cualquiera que se precie de entender por gracia divina sin instrucción de reglas humanas, las cosas oscuras que se hallan en la divina Escritura,

mismo, sino que la propia facultad del saber viene dada por Dios y, en consecuencia, se impone una y otra vez la *humilitas* del que escribe, quien "ita enim Dei gloriam quaerit et non suam" (*Ibid.*).[186]

Si saber, como escribe San Agustín, es algo dado por Dios, en otra parte del Prólogo (9), escribirá que: "Qui legit audientibus literas, utique quas agnoscit enuntiat; que autem ipsa literas tradit, hoc agit ut alii quoque legere noverint: uterque tamen id insinuat quod accepit" (1969: 55).[187] Nadie da, pues, en cuestiones de saber, sino lo que recibe de otro, y ese Otro es siempre Dios. Desde esta posición el saber no puede ser sino algo revelado, algo que viene de fuera y cuya relación con el hombre implica un misterio. Es explicado en Liber I, XII, 12 ("Quomodo sapientia Dei ad nos venit") de la siguiente manera:

> Non igitur per locorum spatia veniendo, sed in carne mortali mortalibus apparendo, venisse ad nos dicitur. Illuc ergo venire ubi erat, quia in hoc mundo erat, et mundus per eam factus est. Sed quoniam cupiditate fruendi pro ipso Creatore creatura hominess configurati huic mundo, et mundi nomine congruentissime vocati, non eam cognoverunt, propterea dixit Evangelista: *Et mundus eum non cognovits*. Itaque in Sapientia Dei non poterat mundus per Sapientiam cognoscere Deum. Cur ergo venit cum hic esset, nisi quia placuit? Deo per stultitiam praedicationis salvos facere credentes (67).[188]

No tiene desperdicio. A través de la Escritura hay una estrechísima relación entre el saber y la palabra, palabra que deriva del Verbo que se hizo carne, de ahí que la manera en que el saber de Dios llega hasta los hombres *sed in carne mortali mortalibis*

---

rectamente cree y es cierto que esta facultad no es propia de él como si emanase de sí mismo, sino dada por Dios" (1959: 54).

[186] Es decir, el que: "Juzgando así, no busca su gloria, sino la de Dios" (*Ibid.*).

[187] "El que lee a los que le escuchan, sin duda que divulga letras que conoce; el que las enseña hace que otros aprendan a leer; ambos dan a conocer lo que recibieron" (1969: 55).

[188] "Cuando se dice que vino a nosotros la Sabiduría de Dios, se da a entender que no vino recorriendo espacios locales, sino apareciéndose a los hombres en carne mortal. Vino allí donde estaba, porque estaba en el mundo que fue hecho por Ella. Mas como los hombres formados a imagen y semejanza del mundo y, por tanto, llamados convenientemente por el nombre de mundo, se entregaron arrastrados por la concupiscencia al gozo de la criatura, posponiendo al Creador, no la conocieron. Por eso dijo el Evangelista: *y el mundo no le conoció*. En conclusión, el mundo, en la Sabiduría de Dios, no podía conocer a Dios por la humana sabiduría. ¿Luego por qué vino si ya estaba aquí? Sólo porque agradó a Dios salvar a los creyentes por la locura de la predicación" (1969: 67).

apparendo, es decir, a través de la Revelación de Cristo sobre la Tierra, pero al mismo tiempo, y como consecuencia de ello, a través de las "feguras" del mundo a las que aludía el *Sendebar*; la sabiduría vino al mundo aunque ya estaba en él, pues *mundos per eam factus est*, y esta fue la causa, precisamente, de que los hombres (*quoniam cupiditate fruendi*) empezasen a amar más a la criatura, a la carne, al cuerpo, que al Creador. El olvido del Creador supondría en realidad un acto de reparación por parte de éste, quien a través del amor haría llevar su Sabiduría a los hombres *per stultitiam praedicationis*, es decir, a través de la humildísima forma de la predicación. Sabemos que prediciado es lo que es dicho de algo, y de ahí que saber sea, ante todo, una cuestión lingüística.[189]

Esta concepción del saber propia de las sociedades sacralizadas fue estudiada con maestría por José Antonio Maravall en un trabajo ya clásico que merece la pena parafrasearse sin demasiadas restricciones.[190] Maravall parte de la idea de que el saber medieval es heredero del pensamiento clásico, y por tanto da una serie de características que según él definirían este saber clásico: su constitución como totalidad fija que, en principio, puede ser abarcada; su condición de no poder ser superado ni acrecentado,

[189] Ciertamente no chirriaría aquí la tesis de la etimología *MYSTERIUM* > *MINISTERIUM* > *MESTER* de Dworkin (1972), ya aludida. El *mester* es, desde luego, una forma de desentrañar el misterio de la Sabiduría Divina. A la memoria nos viene la conveniencia de citar este pasaje de Erich Auerbach: "La Encarnación es, en su conjunto, rebajamiento voluntario; su manera de llevarse a cabo –en el sitio más bajo, la vida en la Tierra entre los pobres en sentido material y espiritual, la índile de la doctrina y de las prestaciones de servicios– desarrolla en particular este rebajamiento; a ello se une, como remate, la índole vergonzosa y cruel de la Pasión. De ahí que se desarrollase, en lucha contra tendencias puramente espiritualistas ya de sectas heréticas como de doctrinas paganas, la insistencia en la corporeidad de Cristo, con lo cual se relaciona estrechamente la doctrina de la resurrección y de la resurrección general de los mortales. Pero la humildad de la Encarnación en su conjunto sólo recibe su justo peso al contraponerla con la naturaleza divina, lo cual constituye la fundamental antítesis paradójica de la doctrina cristiana: hombre y Dios, bajo y elevado, *humilis et sublimis*; una y otra cosa son inimaginables, de inconmensurable profundidad y altura: *peraltissima humilitas*" (1969: 44-45).

[190] Maravall (1967). Él habla del "saber en las sociedades tradicionales", pero nosotros preferimos utilizar el término de "sociedades sacralizadas", pues es la Sacralización, la estructura social derivada de la servidumbre a Dios lo que consideramos que marca al mismo tiempo una carácter distintivo para la Edad Media y diferenciador con respecto a nuestra sociedad actual. La Sacralización es propiamente algo que se manifiesta en sociedades cerradas, determinadas, en cierto modo conclusas; la tradición suele extenderse buscando participar de un futuro. Pero en esta tesis la premisa está clara desde el principio, pues al contrario que Robert Fossier, nosotros pensamos que no somos la Edad Media.

sino simplemente "aprehendido"; su consecuente distinción entre sabiduría, como suma o depósito de los conocimientos de las cosas, y saber, entendido este último como posesión personal que cada uno alcanza de la sabiduría;[191] y su carácter acabado de acuerdo con el cual todo está dicho y no se es sabio por acumular cosas nuevas sino por acumular lo ya dicho. De manera que cuando Maravall habla del lugar de la ciencia o el depósito del saber concluye que éste es un contenido dado que se transmite según una posición estamental entre aquellos que Dios quiere.[192]

Maravall muestra cómo la naturaleza es un sistema cerrado en el que el entendimiento trabaja desarrollando la lógica para probar y comunicar lo ya conocido, de manera que:

> Dentro de un inmovilismo de raíz clásica, como el que se mantiene en la concepción del mundo medieval, el saber, reflejo del orden universal completo y perfecto, no tiene por misión dominarlo y transformarlo, sino ajustar al hombre a ese orden, dándole a conocer el comportamiento con las cosas que deriva del plano objetivo y permante de la verdad –de la verdad como un desvelamiento–. (1967; 221).

De ahí que Maravall hable, pensamos que con absoluto buen criterio, del "saber como desciframiento" (229-231), muy en consonancia con esa dicotomía escritura del mundo / escritura mundana que hemos establecido en el subcapítulo anterior. Los sabios, tal como indica Maravalll, ponen sus cosas "en figura", copiando la manera de la naturaleza que ellos han estudiado. La importancia de las figuras y su obscuridad (algo que también vimos que San Agustín abordaba en *De Doctrina Christiana*) se debe a que aquel que las aprende es capaz de descifrar ni más ni menos que lo que moralmente significan, al tiempo que su valor sube de punto al serle añadido el elemento plástico y, por tanto, la gustosa dificultad del desentrañamiento. Tal "oscuridad" remitiría, muestra Maravall, al Libro de la Naturaleza, escrito en caracteres simbólicos que remiten, a su vez, a lo que Maravall llama una "ultrarrealidad", que sería la que cuenta verdaderamente. Así, el fundamento de cualquier derivación sapiencial de los textos sería el siguiente:

---

[191] Esta distinción puede resultar del todo pertienente para el estudio del saber *de clerecía*. De momento estamos exponiendo una concepción general del saber (sabiduría) que después vamos a considerar en su manifestación específica en la *cuaderna vía* (saber *de clerecía* o porción que la *clerecía* atesora de la sabiduría).

[192] Obviamente, en nuestro caso, la *clerecía*.

> una figura que se representa ante los ojos o ante la mente, en perfecta correspondencia con la idea de una naturaleza que es un mundo de símbolos y de un saber que es un desciframiento, aprendido en los maestros, de los signos en que ese mundo está escrito. Saber es entender los signos, adivinar la lección de las figuras, tal como en la naturaleza se encuentran o tal como las disponen los sabios para sutil ejercicio de discípulos (230).

En ese mundo de signos, que siempre nos sale al paso en este trabajo, sitúa acertadamente Patrizia Caraffi la labor de la escritura *de clerecía* pues –asegura- "L'atto di scrittura inoltre, in quanto tale, assicura la verità dei fatti" (1988: 251), de manera que: "se pensiamo alla concezione teologica del libro dobbiamo riferirci ad una concezione di scrittura come copia di quella divina, non atto di creazione/invenzione, ma imitazione imperfecta" (*Ibid.*). Y en nuestra opinión está en lo cierto: por ser un elemento central de la cultura medieval, el Libro, del cual se deriva toda escritura, tiene un carácter incuestionable de verdad que no lleva consigo una pluralidad de libros en pujanza con la omnipresente imagen del Libro Sagrado, sino en función de la imitación imperfecta que supone toda operación cognitiva materializada en última instancia en escritura.

En ese sentido, hay que considerar la redefinición que el profesor Julian Weiss ha llevado a cabo del tan traído y llevado concepto del "didactismo" medieval (aplicado abusivamente a toda la "literatura" del siglo XIII, desde la prosa alfonsí –también llamada *didáctica*– hasta los poemas del *mester de clerecía*). Para Weiss, si el ritual didáctico es esencial para la reproducción del conocimiento, éste también reproduce los valores y creencias que definen e integran a una comunidad dentro de las particulares relaciones de poder, en las que la casta intelectual asume una función de mando:

> In operation, therefore, didacticism is cognitive and rhetorical: cognitive, because it purports to distinguish true from false beliefs, practices, anda values; rethorical, because it demands strategies which create a position of authority from which to teach those distinctions. Authority does not necessarily have to be construed in terms of intellectual superiority and stern sermonizing: the didactic voice can adopt the humble tones of the unlettered, speak in joyful celebration of allegedly shared truths, or draw attention to its own flawed humanity (2006: 6-7).

Estos caminos que para el "didactismo" propio del saber medieval traza Weiss están también trazados, en cierta manera, en la estructura de este capítulo. En el próximo

capítulo nos ocuparemos de esa vertiente retórica del ritual didáctico, cuando sea la importancia del *bien fablar* la que cobre protagonismo; de momento, en esta parte de la tesis nos estamos ocupando de la operación cognitiva, es decir: de la práctica que implica, digámoslo así, ser un profesional de la escritura y por lo tanto un profesional de la verdad. Tal operación acaba abarcando también la lengua romance y la función narrativa *por la cuaderna vía*, es decir, que muestra una forma, ya se ha visto, complejísima y sólo dominable por quienes conocen las claves para descifrar ese universo figural que es el mundo, y al mismo tiempo especialmente digerible ante la audiencia como modelo de regularidad y transcurrir ordenado (todo esto sin abandonar jamás su eterno juego de analogías). Según Weiss, el didactismo tiene una característica ostensible: "the conscious Desire to effect a change in the audience by providing knowledge, values, and beliefs which it would otherwise not posses, or posses only in distorted fashion" (7). En otras palabras, y casi retomando nosotros la *stultitiam praedicationis* agustiniana, Julian Weiss habla de: "a particular relationship between writer and public, a relationship predicated upon the assumption that the truth is present, here and now, in the text being read or performed" (*Ibid*.). Así, otra de las funciones del "didactismo" sería "reprimir" otros sistemas de falsas creencias en función de una sola y única verdad (*Ibid.*).[193]

Volvamos ahora a los textos.

La encrucijada castellana

No es, precisamente, que falten testimonios en las letras castellanas del siglo XIII respondan a esa concepción del saber como "desciframiento" que hemos tomado de Maravall. La prosa abunda en tantos ejemplos que traerlos todos ahora aquí sería poco menos que empezar una tesis paralela. Con todo, algunos debemos citar. El saber se hace como escritura, como tal se formula, y en el *Libro de los cien capítulos* podemos leer que: "La escriptura es mariscal de la siencia con ella espone quanta siencia es dicha obscuramente, e con ella se ayuntan quantos sesos son esparzidos en muchos lugares" (1998: 109). Una concepción unitaria del saber se deja ver, en

[193] Aunque según Weiss lo "reprimido" siempre regresaría, siendo ése en parte el caso que explicaría la aparición del *Libro de buen amor*. En este punto, quizá, hemos de mostrar un leve desacuerdo, pues la función "represora" (término que no nos acaba de gustar) del *Libro de buen amor* se llevaría, en nuestra opinión, igualmente a cabo por otros medios.

consonancia con lo que escribía Weiss, en una escritura que se da siempre "aquí" y "ahora", porque el saber está exento –y eso también lo leíamos en *De Doctrina Christiana*– de las cadenas espaciales: hay uno solo y se da de forma sustantiva para quien sabe desentrañarlo a través de la escritura.

Y "desentrañar", "descifrar", es precisamente lo que justifica los títulos de la tradición pseudo-aristotélica en torno a la correspondencia del filósofo con Alejandro, conocidos como *Secreto de los secretos* y *Poridat de las poridades*, señalando que el saber es algo escondido que sólo la figura de un sabio como Aristóteles puede captar y transmitir. En el comienzo del *Secreto de los secretos* nos encontramos con la idea ya anunciada de la *traslación* del saber: "Aquí enpieça el libro de Aristotiles del regimiento de los reyes & de los principes o de los sennores o secreto de los secretos o cartas de Aristotiles a Alexandre, su discipulo. El prologo del que traslado aqueste libro de la fabla de Arauia en latin" (1991: 23). No sólo eso, sino que del saber que se va a mostrar no se dice que se forja, ni que se crea, sino que se halla y se traslada: "Pues que assi es, como yo fuesse con uos açerca de Antiochia, fallada aquesta cosa preçiosa de philosophia a vos plugo por que se trasladase de la lengua de Arauia en latin" (24). *Fallada aquesta cosa preciosa*, subrayando que el encuentro con el libro en realidad es el encuentro con el saber mismo, y que éste debe ser trasladado de manera que pueda ser comprendido.

En ese similar sentido se expresa la idea en *Poridat de las poridades*, en el que el saber nuevamente no se crea ni se forja sino que se busca: "Dixo el que traslado este libro, Yahye abn Aluitac: «Non dexe templo de todos los tenplos o condesaron los philosophos sos libros de las poridades que non buscasse»" (1957: 31). Una vez encontrado gracias a la intervención de un tal Almimaromelin, dirá el copista: "et començe con ayuda de Dios et con uentura de Miramomelin a trasladarlo de lenguaje de gentiles en latin et de latin en arauigo" (*Ibid*.). A partir de ahí, la presentación del libro como receptáculo de un saber concedido desde fuera, no forjado por la *verdad* de un sujeto, se impone:

> mas por el debdo que yo he conuusco de conplir uestra uoluntat, et conuiene uso que non querades que uos yo descubra mas desta poridat de lo que yo dixe en este libro, que atanto he dicho que fio por Dios et por uestro entendimiento que lo entendredes ayna. Pues pensat en sus palabras encerradas con la manera que sabedes de mi et

> entender lo edes ligera miente, pero non çerre tanto sus poridades si non por miedo que non caya mi libro en manos de omnes de mal sen et desmesurados, que sepan de lo que non merecen non quiso Dios que lo entendiessen, que yo faria grant traycion en descubrir poridat que Dios me mostro (32).

Maravall subrayaba, como San Agustín, el placer del descubrimiento de un saber *cifrado* que, en perfecta consonancia con la naturaleza de la que se extrae, se expresaba también "por figura". Aquí nos encontramos con las *palabras encerradas* por una razón sencilla: si el saber es revelado por Dios, el error sería *descubrir la poridat que Dios me mostró*, y no se puede descubrir más que lo que es capaz de descifrar un entendimiento destacado. *Trasladar* es, por cierto, el verbo que hay en el origen de la palabra que leemos en la *Historia de la donzella Teodor* cuando ésta dice que aprendió "el traslado e los prometimientos e las cosas que crió en los cielos" (2000: 4).

Este lugar común del saber como algo "revelado" por Dios que hay que "descifrar" para elucidar claramente la verdad de la mentira (o lo que Agustín de Hipona llamaba la confusión del amor por la criatura con el amor hacia el Creador) recorre de manera obsesiva las sentencias recogidas en *Bocados de oro*. Un ejemplo atribuido a Hermes el Sabio:

> Sabé de cierto que el temor de Dios es la mejor sapiencia e el mayor vicio, e el que trahe todo bien, e el que abre las puertas del entendimiento e del seso. Que Dios, por que ama a sus siervos, dio-les el seso, e apropió a sus profetas e sus mandaderos con el spíritu santo, e descubrió las poridades de la fe e las verdades de la sabiduría, por tal que se quiten de yerro e que fagan el derecho (1971: 7).

Que el saber es algo que no se tiene dentro, sino dado desde fuera, concedido por Dios, es algo que se pone de manifiesto también en los *Castigos del rey don Sancho IV*: "para mientes a los castigos que yo agora daré e verás en ellos que non son tan sola mente castigos para la tu carne, mas son castigos que te faze el tu padre celestial para la tu alma, e yo te los ensenno por Él" (2001: 75). La compilación sapiencial que es el libro, por tanto, se constituye como "lectura", o "transmisión", de la verdad establecida por Dios sobre el mundo.

En el comienzo de *Barlaam e Josafat* se nos dice de un grupo de monjes ermitaños que habitaban en la India:

> E predicavan el rreyno que non ha fin con muy grand fiuza e sin todo miedo, e mostravan commo era engañoso este mundo fallescedero, e de commo han de durar por sienpre los de la vida que ha de venir; e davan de si buen enxienplo por obra e por palabra por los fazer de la conpaña de Jesu Cristo e que mereciesen la vida que es por venir; e muchos rrescebieron los sus dulces enseñamientos e dexavan las amargas teniebras desta vida presenta por la verdadera lunbre de la verdat (1979: 6).

De donde colegimos dos cosas: a) que es necesaria la figura del sabio para alcanzar la *verdadera lumbre de la verdad*; y b) que esa verdad, precisamente, está siempre más allá de *cómo era engañoso este mundo fallecedero*, y que por lo tanto debe ser "revelada", escrita en el mundo a través de indicios y figuras.

Los ejemplos en la prosa sapiencial, algunos de los cuales hemos escogido casi al azar, podrían multiplicarse hasta el infinito, y hay un hecho que parece claro: la preocupación por la verdad y su posesión, por los diversos aspectos del saber, que muestra la prosa castellana del siglo XIII. De hecho, la presencia simultánea en el siglo XIII de una gran variedad de textos en prosa, todos ellos más o menos apegados a la corte toledana, y de una serie de poemas en *cuaderna vía*, al parecer surgidos de los núcleos letrados de la Castilla del norte, nos sitúa ante un problema de difícil solución. Carlos Alvar dibuja la situación de la siguiente manera:

> el mester de clerecía no se presenta sólo como un movimiento literario, sino como un bastión clerical ante las tendencias de la corte. Porque no debemos olvidar –y esto es importante– que las obras de Berceo y las primeras producciones en cuaderna vía son rigurosamente coetáneas de las traducciones de textos árabes. Coetáneas, sí, pero se desarrollan en ámbitos geográficos y culturales muy diferentes, tanto que no hay posible relación entre ellos. En el Norte de la Península el peso de Cluny sigue siendo considerable, quizás, también el influjo de la Universidad de Palencia. Al Sur de Toledo las cosas transcurren de otra manera, especialmente a partir del año de 1236, con la conquista de Córdoba y más aún en 1248 con la llegada de los cristianos a Sevilla y la fascinación del mundo árabe (2007: 25-26).

De manera que la oposición ya no es tanto entre dos *mesteres*, sino entre un mundo que se expresa en prosa y otro que se expresa en *cuaderna vía*: "El origen árabe de estos textos contrasta notablemente con la tradición europeísta del mester de clerecía, y frente

a la utilización de la cuaderna vía por este movimiento literario, los textos didácticos citados recurren a la prosa. Estamos ante dos mundos que se oponen" (25).[194]

La distinción que hace Carlos Alvar (al sur un periodo de mudejarismo en la corte de Toledo, y al norte la presencia de la tradición europeísta del *mester de clerecía*) podría llevarnos al eterno problema sobre la conveniencia o no de hablar de una Edad Media castellana.[195] Esta encrucijada en la que se encuentra Castilla durante el siglo XIII ha llevado a Miguel Ángel Marzal García-Quismondo a referirse a los reinos hispánicos del siglo XIII como "el *scriptorium* de la Cristiandad, toda que vez que, según señala, "el esfuerzo de traducción e interpretación buscó como escenario aquellos lugares donde hubiese un contacto ágil y suficiente entre cristianos, judíos y musulmanes" (2002: 542).

Es quizá en este sentido de confluencia, que no de oposición como hace Carlos Alvar, en el que Amaia Arizaleta va, poco a poco, afianzando su tesis en los últimos

[194] La relación entre poesía y política ya había sido abordada con anterioridad por Carlos Alvar, sin que la distinión fuese tan tajante, pues al recordar el retrato que de Fernando III hace Alfonso X en el *Setenario* llega a la conclusión de que éste sigue patrones convencionales, pues escribe Alvar: "Alfonso X es tributario de los ideales de la época, en los que se exigía al buen rey que fuera cortés y de letras entendido como Alejandro y Apolonio de Tiro" (1984: 7).

[195] Por extraño que parezca, la famosa polémica entre Claudio Sánchez Albornoz y Américo Castro parece tener algunas derivaciones bastante actuales. Tal es el caso de Daniel Eisenberg quien, muy en la línea de Castro, sostiene que no hubo una Edad Media española. Hasta qué punto algunos clichés sobreviven de manera subrepticia (o no tan subrepticia) en la crítica actual lo demuestra el siguiente comentario que, paradójicamente, pretende abogar por una perspectiva novedosa: "He pensado muchas veces que la historia de la literatura debería eneseñarse al revés, comenzando con las obras actuales, las más cercanas a nosotros, las más accesibles. Después habría que pasar a estudiar sus antecedentes, sus fuentes, sus modelos y, por último, como remate o como curso avanzado, las tinieblas de la literatura oral de la que ha descendido toda la literatura escrita. No se hace así, y acaso podéis imaginar el absurdo que es comenzar la enseñanza de la cultura española con el *Cantar del Cid* o, peor todavía, las jarchas. Pero es la realidad" (Eisenberg 2003: 511). No es que, de hecho, estemos en desacuerdo con este comentario: en un sentido meramente didáctico la inclusión como punto de partida de un poema como el *Cantar de Mio Cid* puede ser el causante de no pocas desavenencias con la lectura en el futuro, pero no porque sea parte de "las tinieblas de la literatura oral", sino porque el nivel de dificultad que exige requiere de cierta maduración previa para entender que el mundo ante el cual nos pone no es nuestro mundo, sino que es "otro". En ese sentido, más que enseñarse antes o después, el auténtico meollo del problama sería la necesidad de enseñarlo de manera *diferente*.

años. Esta autora, como ya quedó patente en el primer capítulo de esta tesis, habla de un periodo inicial de la literatura en castellano caracterizado por la alianza entre monarquía y clerecía, cuya duración adelanta a la segunda mitad del siglo XII y acorta hasta 1230. Pero no utiliza la etiqueta "mester de clerecía" por considerar que éste es una manifestación particular de los clérigos letrados dentro de este periodo, pero no genérica. El *corpus* de poemas que abarca esta operación incluye algunas obras del *mester*, pero no es propiamente el del *mester de clerecía*: documentos (unos 1300) pertenecientes a las colecciones diplomáticas de los reinados de Sancho, Alfonso, Enrique y Fernando; el *Poema de Benevívere*; la *Crónica Najerense*; el *Cantar de Mío Cid*; el *Libro de Alexandre*; el *Planeta* de Diego García de Campos; el *Liber Regum*; la *Semiança del mundo*; *Crónica latina de los reyes de Castilla*; la *Fazienda de Ultramar* y, probablemente, el *Roncesvalles latino*, el *Libro de Apolonio*, y el *Breviarium Historiae Catholice*, de Jiménez de Rada (2007: 239-240). Justifica la elección de fechas y títulos Arizaleta en el hecho de que, a pesar de la heterogeneidad, todos ellos tendrían un denominador común: la exaltación de la figura del monarca. En consecuencia, para Arizaleta, la función de la *clerecía* habría sido crear un espectáculo duradero del poder real a cambio de presentar sus, digámoslo así, credenciales para aumentar las posibilidades de un oficio con buenas perspectivas. En ese sentido, como un posible argumento para afianzar la alianza que sostiene en su tesis, hace notar que muchos de los cancilleres castellanos procedían de la Universidad de Palencia, donde posiblemente se estaba forjando la escritura de clerecía, y arguye que:

> los clérigos se hallan al servicio del rey, un servicio natural, y un servicio por alianza, que no se realiza exactamente de inferior a superior. La alianza en cuestión es de interés, por supuesto; el publicitario escribe para su patrón. Pero el patrón concede al productor de ideas un espacio para la perpetuación del arte y la fama de éste último. La voz del clérigo otorga realidad al poder del monarca, y el monarca recompensa al clérigo, económica e intelectualmente, al garantizarle la eficacia de su 'mester' y avalar el espacio de realización del mismo: el texto. Entiéndaseme: no estoy asegurando que los poetas de llamado 'mester de clerecía' hayan sifo funcionarios de la cancillería; insisto en que las formas complejas de la escritura cancilleresca anuncian otras, históricas, enciclopédicas, novelescas, y que sus contenidos se asemejan mucho a los de esas otras obras, tanto que la semejanza parece no poder ser fortuita sino más bien residir en que esa gran labor de escritura, de propaganda, de innovación formal, se llevó a cabo a la sombra del rey, y en la corte (2007: 247).

Así pues, la distinción entre prosa y verso parece marcar para Alvar la oposición entre dos mundos, mientras que en Arizaleta tal criterio se ve diluido en la idea de "alianza" entre dos sectores, la monarquía y la clerecía, sin que ello implique necesariamente relación de oposición alguna. Ambas posiciones, no obstante, parecen converger en la consideración rigurosa de la relación entre observaciones históricas concretas y la práctica de la escritura. Desde el punto de vista del análisis de la ideología que suele llevar a cabo la crítica materialista las conclusiones pueden ser bien distintas:

> la línea dominante en la literatura feudal a partir del siglo XIII será también sin duda, y cada vez más rígidamente, el mismo *sustancialismo* anterior, pero amparado ahora por el auge de la escolástica y por la clara lucha monástica –y del estamento eclesiástico en general– por mantener la hegemonía ideológica. Lucha de "casta intelectual", pues, pero no sólo eso –y en el caso de la cultura monástica es obvio–, sino también frente a los nuevos desplazamientos "sociales" que la organización feudal sufre en estos siglos. Y lucha de cualquier forma de la que es un ejemplo clarísimo en España el Mester de Clerecía, cuyos representantes se enfrentan abiertamente a los nuevos tipos de escritores o ideólogos, desde los más altos a los más "bajos" (cortesanos o juglares, etc.). De ahí que en el Mester aparezcan las conocidas fórmulas en que se nos dice "somos" de clerecía, lo que decimos está escrito en libro, no es mentira ni fábula como lo que hablan los juglares, etc. (Rodríguez 1990: 77).

Aunque establecer las relaciones concretas que pudo haber entre la monarquía y los discursos en prosa por ella patrocinados y los poemas del *mester de clerecía* no es ni mucho menos el propósito que persigue esta tesis, lo cierto es que en el estudio de una escritura que es producida por una visión específica del saber, el tema de cómo cada uno de los mundos se contemplan entre sí resulta del todo ineludible.

Ya sea desde una relación de oposición (lo que dicho sea de paso es la negación de cualquier relación) como dice Alvar, de alianza en el sentido expresado por Arizaleta, o de lucha ideológica según concluimos de la visión de Juan Carlos Rodríguez, lo cierto es que no nos faltan textos que se formulen a sí mismos como representantes legítimos en el ejercicio del saber y de la escritura tanto en prosa como en verso. Partimos de un hecho bastante fácil de detectar: si la escritura tiene el poder inmenso que hasta aquí hemos tratado al menos de esbozar, incluso en su aspecto

administrativo, ésta tendió a estar muy pronto en el punto de mira del control regio. Desde muy antiguo, en el reino visigodo de Toledo se había tenido en cuenta la necesidad de que la monarquía contase con un cuerpo de escribanos que no falseasen la escritura, como leemos en la traducción del *Fuero Juzgo* (Libro VII, Título V, ley IX):

> E por que vimos ya algunos que escribían leyes de rey falsamientre, é que las alegaban falsamientre, ó que las fazian escriver á los notarios por las confirmar, onde metien muchas cosas en nuestras leyes, hy escribien que non eran ordenadas, nin pora nos, nin eran convenibles a nuestro pueblo, nin provechosas, é que fazien grande danno á nuestros pueblos: por ende defendemos en esta nueva ley que ningun omne daqui adelantre, si non fuere escrivano comunal de pueblo, ó del rey, ó tal omne, á quien mande el rey, que non ose allegar falsas constituciones, nin falsos escriptos del rey, nin escrivir, nin dar á ningun escrivano que escriva falsamientre (1990: 131).

Algo que después sería recogido en el *Fuero Real* (Libro IV, Título XII, ley IV), estableciendo durísimos castigos a los falsarios de la escritura real:

> Sy alguno que non sea escrivano público ficiere falsa escriptura, o la leyere, o la mostrare en juicio a sabiendas por verdadera, o quien seello falso ficiere, e lo pusiere en carta, sil fuer provada alguna destas cosas o las él conociere, tal escriptura non vala, e aquel que dalguna destas cosas ficiere, e oviere valía de c maravedis o mas, pierdalo todo, e echenle de la tierra por falsario, e la mentad de aquello que avie sea del rey, e la otra mentad de aquel a qui fizo el danno o lo quiso facer (2005: 139).

No deja de ser curioso que en la Ley III de la misma sección se estipulen penas de pechar y desprestigio de su palabra a quien "callare la verdat que sopiere" (138), lo cual, en un terreno estrictamente legal, vendría a ser la derivación del *debe de lo que sabe omne largo seer*, es decir, de la obligación universal de no ocultar la verdad que tienen ante sus semejantes aquellos a quienes Dios les ha dado el don de la sabiduría.

Paralelo a este cuerpo de escribanos que funciona como garante oficial de la verdad, surgido al amparo de la monarquía, otra serie de discursos van a extenderse como legitimadores, digamos "morales", del poder regio. De ahí que la prosa castellana del XIII no sea otra cosa que un conjunto de múltiples variantes dentro de la tradición de la educación del príncipe. Y desde luego estos textos no son ajenos a las tensiones entre el poder regio, eclesiástico y nobiliario. Prueba inmejorable de esto último sería la propia versión castellana del *Sendebar*, patrocinada por el infante don Fadrique, hermano de Alfonso X, quien lo mandaría ejecutar en Burgos al considerarlo

sospechoso de urdir una conspiración contra él. A la luz de esta historia, la lucha política con su hermano queda delimitada –en el nivel ideológico– en el Prólogo de la obra, al intentar ganar él también la nombradía. Y las palabras suenan hoy estremecedoras a la luz del posterior destino de Fadrique: "oyendo las razones de los sabios, que quien bien faze nunca se le muere el saber, que ninguna cosa non es por aver ganar la vida perdurable sinon profeçía, pues tomó él la entençión en fin de los saberes" (1996: 63). Que el rey debe ser sabio es una idea que está presente de manera obsesiva en la prosa castellana del XIII, al azar casi tomamos el siguiente ejemplo del *Libro de los doze sabios* refiriéndose al rey: "que fuese sabio e enbiso, por quanto muchos son sabidores e nin vienen tan avisados a los fechos, quel avisamiento desçerne e yguala en sus tienpos las obras que la sabiduría determina" (1975: 77-78).

Si la monarquía feudal acapara este patrocinio del saber, y en ocasiones se encuentra acosada por diversos sectores en pujanza, nacidos del empuje derivado del desarrollo de las ciudades, un lugar común va a privilegiarse en la prosa castellana del XIII, y éste no es otro que el de la primacía del saber sobre el haber. Por una parte el saber se muestra imprescindiblemente superior ante la posesión por excelencia de la nobleza: el linaje. Queda patente en el *Libro de los cien capítulos*:

> E el enseñamiento es al seso como el governamiento al espada. E el enseñamiento es manera de seso. Más vale enseñamiento que linaje, ca el omne bien enseñado conoscerlo an quantos lo vieren por su enseñamiento, e non lo conocerán por su linaje si non ge lo muestran o non ge lo fazen saber. E el enseñamiento es significación de la cortesía e del crecimiento del seso, e es buen compañero a los que son fuera de su tierra e buen conortador a la solistat. (...) El buen consejo e el buen seso es mejor en obra, que sea a servicio de Dios en bien si non quanto más bueno es, tanto es peor (1998: 110-111).

Un texto así, por una parte, abre camino a la imagen del rey sabio, impregnado por la virtud que el *enseñamiento* añade al *linaje* y la sangre, frente a los que esgrimen su linaje como valor supremo. Por otra parte, al someter *el buen consejo e el bien seso* al *servicio de Dios*, posibilita un camino en el que la *clerecía* abría de ofrecerse –y de hecho lo hizo– como estamento privilegiado para el enseñamiento de ese saber.[196] En el *Libro de los buenos proverbios*, por su parte, tras recordar que el saber es algo dado

[196] Piénsese, por ejemplo, en la *cortesía* del rey Apolonio. Un valor en principio ajeno a la *clerecía*, pero perfectamente estipulado *por* la *clerecía*.

desde fuera por el Creador, en una reproducción de la dicotomía que Maravall trazaba entre saber y sabiduría, se recuerda "ca el saber es gran de aquel que vos fizo y la sapiençia dono de aquel que da y tuelle y alça y abaxa" (1970: 58), nos recuerda tajantemente "que por el seso es la ventura de los omnes, ca non por llinnage" (*Ibid.*).

Por otra parte, el saber simplemente se nos muestra superior al tener (haber), no restringiendo este último necesariamente a la posesión de linaje. También sobre esa vertiente insiste el *Libro de los cien capítulos*: "Más val saber que aver, ca el saber guardarte á e el aver averlo as tú a guardar. E el saber es señor e judgador, e los reyes judgan la tierra e el saber judga los reyes [...]. El prescio de cada un ome es según lo que sabe [...]. Deven los omnes recudir gracias al sabio si mostrare su saber a quien deve" (1998: 113-114). El tema recorre obsesivamente el *Bonium* o *Bocados de oro*: "E preguntaron–le: ¿Por qué vienen los sabios a las puertas de los ricos, más que los ricos a las puertas de los sabios? E dixo: Por que los sabios saben qué es la pro de la riqueza, e los ricos non saben qué es el pro del saber. El seso sin enseñamiento es como el árbol que non lieva fruto" (1971: 12). El tema, por supuesto, lo encontramos también en las *Flores de filosofía*, lo mismo en el manuscrito escurialense: "E por eso dizen mas vale saber que auer, ca el saber guarda el honbre *e* el auer ha de guardar el honbre" (Bizzarri 1997), que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional: "Mucho deuemos amar ser sabios e aprendie*n*tes e no*n* q*ue*rades ser torpes . Ca si lo fueredes p*er*der vos hedes e por esto dize*n* mas uale saber q*ue* auer . Ca el saber guarda a ome . E el ome ha de guardar el auer . E por ende dize*n* q*ue* el saber es señor e ayudador" (Lucía Megías 2007).

En este entorno que privilegia al saber como medio que debe acompañar al linaje de la nobleza y a la nueva pujanza económica de las ciudades, el clérigo, tradicional depositario del mismo, no puede sino estar "regulado" en las leyes. Ya hemos visto, y lo recordamos, lo que la *Primera Partida* dice al respecto (Título VI, ley XXI, "Quántas cosas deuen aver en sí e quáles non los que an e seer essleydos para obispos"):

> Essleer non deuen para obispo ni para otro perlado de los mayores, homme que non sea letrado. Por esto, mesuradamente, ca por non auer en sí tan grand clerizía, nol pueden desechar, solamente que sepa fablar latin e entienda lo que leyere porque pueda preigar al pueblo e darles consejo de sus almas o judgar los pleytos de Sancta Eglesia según manda el derecho (1984: 125).

¿Y qué podemos concluir nosotros? En una visión sacralizada del saber la posición regia no puede sino insistir sobre su control, debido al inmenso poder que éste tiene. Hasta la ley determina que los ministros de Dios deben tener *grand clerizía*, sin que ellos suponga una redundancia, porque la "clerecía" tenía un monopolio lo suficientemente consolidado sobre el saber que llevaba a la identifiación de los términos. Pero hay que ver lo que ésta dice con su propia voz.

Mester es sin pecado

Y para tener en cuénta cómo se articula dicha voz vamos a tener en cuenta que por una parte ésta goza de una determinada autonomía, al definirse la *clerecía* a sí misma como una suerte de corporativismo del saber que define desde dentro, por sí misma, su función como casta poseedora del conocimiento en una sociedad en la que los *oratores* ocupan su peso específico en ese sentido; y por otra, no es menos cierto, la *clerecía*, a través de la recurrencia a la *cuaderna vía*, no duda en tomar posiciones para legitimar su propia escritura como *saber sin pecado* frente a otros discuros, como los de los juglares, y otros estamentos entre los que se incluye la propia monarquía feudal, y al cual trata indudablemente de influenciar.

Ca es de clerecía

Desde hace ya mucho tiempo constituye un verdadero lugar común en la crítica hablar de la doble acepción de la palabra *clerecía* para abordar el tema de las relaciones que el *mester* mantiene con la posesión del saber. En su *Introducción a la literatura medieval española* hacía López Estrada, incluso, una división de orden interno para la palabra *clérigo*, distinguiendo entre el universitario (movido por un fundamento de orden intelectualista, ejercitado en la escolástica como método de enseñanza, y usuario del latín como lengua eficiente para la comunicación de los saberes) y el humanista (en sentido restringido de la palabra: cultiva una incipiente ideología con base en la retórica, entiende la vida bajo un signo de aristocracia intelectual y valora el latín como la lengua más hermosa en sus valores formales y, por consiguiente, la lengua artística empleada por unos pocos elegidos) (1974: 81). En su famoso artículo sobre "las palabras y el concepto" de la etiqueta *mester de clerecía* escribiría años más tarde:

> Creo que conviene volver al uso de la expresión con valor general y amplio, atendiendo siempre con cuidado al caso en que denota *clérigo* y *clerecía* en una

> significación específica en relación con la Iglesia y diferenciándolo con el caso en que puede tener la otra significación amplia, que sobrepasa un sentido eclesiástico exclusivo (1977-78: 172).

De manera que, aunque ya Amador de los Ríos había puesto de relieve la doble acepción del término *clerecía* en su *Historia crítica de la literatura española*, la distinción de significados adquiere ahora un protagonismo mucho más destacado, convirtiéndose en paso previo necesario de todo acercamiento al tema.

Nicasio Salvador Miguel, en su igualmente famoso artículo sobre el tema, llamaba la atención no sólo acerca de la doble acepción de la palabra *clerecía*, sino acerca de la doble acepción de ambos términos del marbete. Así, la voz *mester*, derivada como es sabido del latín *MINISTERIUM*, conlleva en su carga semántica la idea de 'servicio', 'empleo' u 'oficio', paralelamente a su significado como 'necesidad'. Y el vocablo *clerecía*, con la consabida distinción entre 'conjunto de clérigos', por un lado, y 'sabio o letrado' (clérigo), 'sabiduría', 'ciencia', 'cultura', etc., por otro. Aunque, eso sí, avisa Salvador Miguel de que "el dato no debe engañarnos sobre la situación cultural de los sacerdotes en la Edad Media, y concretamente en los siglos XIII y XIV, pues la equivalencia *clérigo* y *sabio*, amén de carecer de una extensión general, es aplicable nada más a un grupo de sacerdotes muy reducido" (1979: 14).

Al hilo de estas palabras de Salvador Miguel topamos en nuestro análisis con un hecho curioso que no se suele señalar, y es que a la hora de consultar los textos en *cuaderna vía* uno puede llevarse una cierta sorpresa, porque es cierto que la acepción de *clerecía* como 'saber' está presente en multitud de textos, no sólo en textos castellanos y en la prosa, sino también en otros textos de la cultura romance europea,[197] pero parece algo más discutible que su productividad se dé de manera destacada en otra obra que no sea el *Libro de Alexandre*. Ciertamente, el hecho no es nada nuevo, pues se ha hecho tanto hincapié en el Exordio del *Alexandre* que se ha acabado por forjar una especie de espejismo del *mester de clerecía*; un espejismo que consistiría en querer leer de manera inequívoca en otras obras las características que la famosa cuaderna segunda plantea. En

[197] De hecho, López Estrada (1977-78) había señalado la productividad que esta doble acepción tiene en el *Tresor* de Brunetto Latini, ya citado aquí con cierta profusión. El hecho es significativo, pues se trata de un texto traducido en la corte de Sancho IV pero escrito en Francia en tiempos en que en Castilla reinaba Alfonso X. Es una extensión, idiomática y geográfica, bastante explícita.

el caso del término *clerecía* y su doble acepción puede apreciarse hasta qué punto las lecturas del *Alexandre* se extrapolan (y eso no significa que siempre sean extrapolables, ni mucho menos) a otras manifestaciones *por la cuaderna vía*. Tendremos ocasión de decir acerca de cómo funciona el tema en el *Libro de Alexandre*, pero antes tendremos que plantearnos qué sucede con los demás textos, *por la cuaderna vía*.

En Berceo, sin lugar a dudas, el tema tiene cierta complejidad, aunque pensamos que conviene verlo con todos sus matices distintivos. Hay obras del poeta riojano, de hecho, en las que la doble acepción de la palabra *clerecía* ni se plantea; tal es el caso de los *Himnos*, los *Signos del Juicio Final* y el *Duelo de la Virgen*. En otras la palabra *clerecía* sí que es tematizada, pero sólo en función de su extensión eclesiástica. Así en los *Loores de Nuestra Señora*, por ejemplo, en la cuaderna 228a, el poeta ruega a la Virgen: "Madre, contién' las órdenes, salva las clerecías, / alarga la credencia, defiende las mongías" (1992: 929). De la misma manera, en el *Martirio de San Lorenzo*, se nos dice en 7d que Sixto II, convocó un concilio con la intención de "mandar las clerezías quando fuesen juntadas" (1992: 465), y sólo unos cuantos versos después, en 10d, el mismo Papa le pide al obispo don Valerio: "que me des estos clérigos por en esta cipdad" (*Ibid*.); vuelve a aparecer la palabra en sentido eclesiástico en el *San Lorenzo*, como apreciamos en la cuaderna 26b, donde escribe Berceo que Nerón "empeçó en los clérigos fazer gand crüeldat" (469), ante lo que Sixto, leemos en 28b, "ayuntó su concilio, toda su clerecía" (*Ibid.*); un concilio en el que, por cierto, con su sermón "confortava sos clérigos, como sancto varón" (471), que escribe en 33b; y un concilio que además provoca la amenaza de Decio a Sixto en 36d, reclamándole los tesoros del obispado o "si non, lazdrar lo edes tú e tu clerecía" (*Ibid.*).

En el caso en el que en las obras de Berceo alternan los dos sentidos de la palabra *clerecía*, parece incluso primar el sentido eclesiástico. Aunque no es imposible encontrar alusiones al término y sus derivados que nos lo planteen en su acepción de 'saber'. Es difícil deslindar hasta qué punto el *clérigo* del que se nos habla en *Del sacrificio de la misa* no es, a la vez que un sacerdote, un transmisor de la sabiduría divina, como se aprecia entre el final de la cuaderna 130 y en la 131:

> la virtut de don Christo, esso lo aprovece,
> non viene por el clérico, ca él no lo merece.
>
> Vicario es el clérico del Sañor spiritual,

la hostia que ofrece toda es general;
la palabra que dize toda fabla plural:
ca él por todos ufre, ella a todos val. (1992: 991).

Recordemos cómo en San Agustín el Sacramento, el Sacrificio al que hace alusión la obra, no es otra cosa que la expresión máxima del misterio, de la sabiduría divina expresada a través de los símbolos materiales de las cosas, de manera que el *clérigo*, de alguna manera, al ejercer su oficio desentraña un misterio que requiere de sabiduría (*la palabra que dize toda fabla plural: / ca él por todos ufre, ella a todos val*). Sin lugar a dudas, la acepción sapiencial de la palabra *clerecía* queda perfectamente delimitada en la cuaderna 220 de los *Milagros de Nuestra Señora*, con la que se da inicio a la historia del clérigo ignorante:

Era un simple clérigo, pobre de clerezía,
dicié cutiano misa de la Sancta María;
non sabié decir otra, diciéla cada día,
más la sabié por uso que por sabiduría. (1992: 619).

No es un contrasentido que un clérigo sea *pobre de clerecía*, pues son dos sustantivos diferentes: uno hace alusión al oficio, y otro al conjunto de conocimientos que lleva aparejados la *clerecía*. El oficio puede ejercerse, saberse, *por uso* (sentido eclesiástico exclusivo) o *por sabiduría* (sentido sapiencial).

Pero, concluyamos, no existe una gran elaboración de esa vertiente "laica" (digamoslo así) del término *clerecía* concebido como conjunto de saberes en la obra berceana. De hecho, son otros los términos con los que se traza en los poemas del riojano los límites entre quienes poseen una base sólida en el ejercicio de los saberes y quienes no. Por una parte hay cierta recurrencia a la distinción entre clérigos y legos, pero la palabra lego ya define por sí misma a quien es *laico*, no ordenado, al margen del saber que éste posea. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* tal distingo tiene bastante peso, de manera que leemos, en la cuaderna 96c, que el santo "con legos e con clérigos lazdrava cada día" (1992: 151); cuando, en la misma obra, cuaderna 204cd, los diablos se reúnen –a la manera de los frailes– en concilio para trazar una regla "por decebir las almas de los buenos cristianos / de legos e de clérigos, por casar e casados" (179); de la misma manera que cuando el rey de León, don Ramiro, propone agraciar al apostol Santiago se encuentra, en 425c, con que su consejo "de legos e de clérigos fue luego otorgado" (233). También en los *Milagros de Nuestra Señora*, por cierto, cuando la

Virgen descubre que los judíos de Toledo crucifican de nuevo la imagen de Jesús, leeremos en la cuaderna 421 que: "Udieron esta voz toda la clerecía / e muchos de los legos de la mozaravía" (1992: 671).

La verdadera distinción en lo que al grado de saber que se posee se refiere nos la presenta Berceo, en realidad, al hablar de latinos y letrados. No vamos a volver ahora sobre la famosa segunda cuaderna de la *Vida de Santo Domingo de Silos* y su "ca non so tan letrado por fer otro latino" (1992: 259). En el *Poema de Santa Oria* Berceo revela el nombre del que por primera vez recogió la historia de la santa en la cuaderna 8a: "Muño era su nombre, omne fue bien letrado" (1992: 501). Y haciendo balance podemos concluir que en la obra de Berceo no parece existir de manera tan manifiesta, como sí sucede en el *Libro de Alexandre*, la acepción de *clerecía* como 'conjunto de saberes' o de *clérigo* como 'hombre instruido'. Más bien parece funcionar con más fluidez la distinción entre clérigos y legos en el sentido que hoy podríamos "traducir" como eclesiásticos y laicos. Los grados del saber, por su parte, son expresados mediante la apelación a los *latinos*, es decir, aquellos que dominan el saber, los que en el *Alexandre* sí se denominan *clérigos*, o *letrados*.

Tampoco en el *Libro de Apolonio* la doble acepción de la palabra *clerecía*, o *clérigo*, parece tener un gran peso como eje sustentador de la obra, excepción hecha, eso sí, de la respuesta que Tarsiana da a su todavía no revelado padre, Apolonio, cuando éste se muestra diestro en la solución de las adivinazas que ella le plantea, cuaderna 510ab: "Bien, dixo Tarssiana, as a esto respondido, / paresçe bien que eres clérigo entendido" (1999: 242). Y Apolonio, obviamente, no es un eclesiástico sino un rey: pero un rey a cuya sangre se le añade un saber que se desprende, en el mundo del siglo XIII, tal y como lo forja la *clerecía*.

Por lo que respecta al *Poema de Fernán González* el caso es todavía más insólito, pues no es en absoluto difícil encontrar alusiones a, como subrayaba Nicasio Salvador, la doble acepción del término *mester*. Éste se plantea como 'necesidad' en varias cuadernas, tal es el caso de la 403a, donde el conde en su oración exclama: "Mas yo he grand mester, Senor, de la tu ayuda" (1998: 120); la 435b, en la que Fernán González se dirige a sus tropas: "dicho es que ha mester que consejo tomemos" (125); o la 455c, referida al ejército cristiano: "si bien guisados fuessen, commo mester les era" (128). Y como 'oficio' lo encontramos en la cuaderna 514d, cuando se reanuda la

batalla y leemos que “bien avien castellanos aquel mester usado” (138), entendiendo por *mester* su oficio de guerrear. Pero, dicho sea de peso, ninguna referencia habremos de encontrar en la obra a la *clerecía*, y mucho menos en su sentido laico como ‘conjunto de saberes’.

Donde el tema se trata con la profusión a la que luego la crítica nos ha acostumbrado es, sin duda, en el *Libro de Alexandre*. Su Exordio es lo suficientemente conocido, y ya se ha citado aquí muchas veces, como para que ahora pongamos el acento en otras partes del libro. Bien es cierto que no falta la palabra en su sentido meramente eclesiástico, pues no otra que a un sacerdote es a lo que se hace alusión en la cuaderna 632c cuando dice que “non ayuda al clérigo mejor el monaziello” (2003: 260), pero prima ante todo su acepción como saber. En este último sentido los ejemplos se multiplican, tanto la palabra *clerecía* entendida como ‘conjunto de saberes’ como para la palabra *clérigo* denotando ‘hombre sabio’.

Algunos casos de la palabra *clerecía* en su acepción “laica” son muy conocidos. Así, se ha citado muchas veces aquello que Alexandre le dice a Aristóteles en la cuaderna 38a: “Maestro, tú m crieste, por ti sé clerezía” (2003: 144), reforzado por el primer verso de la cuaderna que prosigue a ésta: “Assaz sé clerezía, quanto m’es menester” (*Ibid.*). Palabras, como se sabe, pronunciadas por Alexandre inmediatamente antes de pasar a enumerar su exposición programática de las artes consideradas en la obra como *de clerecía*: gramática, lógica, retórica, física, música, astronomía y filosofía natural. Toda una variación programática de las Siete Artes, como había señalado Willis (1956-57). En todo momento Aristóteles es revestido con la cualidad de poseer “grant clerezía”, como corresponde a su condición de ayo de Alexandre, y en la cuaderna 51a el filósofo es descrito, de acuerdo con su condición, “com’ omne bien letrado” (146), lo cual le permitirá presagiar la verdadera naturaleza de su discípulo Alexandre en la siguiente cuaderna, 52a: “Fijo eres de rey, tú has grant clerezía” (147). Y es que Alexandre, de acuerdo con el alto lugar natural que le ha sido otorgado, no puede por menos que vivir de acuerdo con aquello que le dice cierto juglar en la cuaderna 235:

> En ti son ajuntados seso e clerezía,
> esfuerzo e franqueza e grant palaçianía;
> semeja la tu lengua la de filosofia,
> pareçe en tus mañas que ‘l Crïador te guía. (176).

De donde deducimos que la *clerecía* es una cualidad moral, la de la sabiduría, que se añade a quienes ya por nacimiento han sido puestos en un lugar privilegiado por voluntad del Criador. Alexandre posee *clerecía* y, por tanto, sabe tratar con destreza con quienes también la tienen. Tal es el caso de Zoroas, que al hablar muestra su carta de presentación ante el joven emperador en 1059a: "Sé bien todas las artes que son de clerezía" (328). Cuando Alexandre entró en Jerusalén, leemos en 1140a: "Fizo aparejar toda la clerezía" (342). Y no deja de ser, desde luego, bastante significativo, bastante lógico, que en la descripción de París –centro irradiador de la escolástica en pleno siglo XIII– se diga a propósito de esta ciudad que "de toda clerezía avié grant abondançia" (563).

Otro tanto sucede con la acepción relacionada con el saber de la palabra *clérigo* tal como la encontramos en el *Alexandre*. Cuando se nos describe la vestimenta de Alexandre se hace hincapié (cuaderna 95ab) en que: "Non es nul mercador nin clérigo d'escuela / que pudiés poner preçio a la una espuela" (2003: 154). El mercader, oficio francamente despretigiado y visto con todo recelo, no se equipara aquí al *clérigo* en función de la posición que cada uno ocupa en la escala social y moral del poema (que prácticamente viene a ser la misma escala), en la que ocupan lugares bien distantes, sino en su capacidad privilegiada para hacer cuentas, para *cuantificar*, lo cual es una manifestación más del saber. Es una lógica similar a la que parece funcionar en la cuaderna 59ab, después de la descripción del escudo de Aquiles: "Non es omne tan neçio que vidiés' el escudo, / que non fuesse buen clérigo sobra bien entendudo" (265). La gran carga sapiencial que muestra la iconografía de tal escudo sólo puede ser obra de un *buen clérigo sobra bien entendudo*.[198]

De manera que esta doble acepción de la palabra *clerecía*, privilegiando aquella que la relaciona con el campo semántico del *saber*, resulta fundamental en el *Alexandre*, del cual sólo hemos citado unos pocos ejemplos significativos que bien pudieran ser muchos más, pero se diluye cuando uno trata de ver qué peso específico ocupa en otros poemas *por la cuaderna vía* del siglo XIII. Nuestra sospecha es que no es estrictamente necesario recurrir a esos términos (aunque sin duda son importantísimos y sería un error

[198] Aunque el trabajo trata, en realidad, sobre las que son de naturaleza funeraria, lo que ella llama con bella expresión "les vers sur la Pierre", acerca del valor de las inscripciones en el *Libro de Alexandre*, así como en el *Libro de Apolonio*, véase el sugerente trabajo de Amaia Arizaleta (2005).

renunciar a ellos) como único medio a través del cual la *clerecía* forja sobre sí misma una especie de corporativismo del saber. Porque sin duda hay cierta conciencia corporativa en toda Europa que relaciona muy estrechamente al estamento clerical con el ejercicio y la posesión del saber. La falta de una educación letrada, incluso en los sectores de la monarquía y la nobleza, llevó a Marc Bloch a pensar que: "Por esta falta de educación en el siglo, se explica el papel de los clérigos, a la vez como intérpretes del pensamiento de los grandes y como depositarios de las tradiciones políticas. Era forzoso a los príncipes pedir a esta categoría de sus servidores lo que el resto de su círculo no les podía proporcionar" (1986: 102). De hecho, hasta un estudioso como Robert Fossier, preocupado por reconstruir una historia de *ces gens du Moyen Âge*, es decir, por descubrir los resortes que pudieron hacer funcionar el día a día de los estamentos menos privilegiados, no deja de reconocer que es "mucho lo que custodian y enriquecen" (2007: 298), al ser los clérigos los guardianes de las Escrituras y los que se encargan de filtrarlas a los fieles y, por un momento, se aparta del propósito principal de su obra para declarar:

> No puedo evitar detenerme un momento en un punto, en el que se abrió una gran grieta en el entramado social medieval. Por un lado, tenemos a un pequeño grupo de individuos con ciertas aptitudes adquiridas porque es su profesión, porque pertenencen al "orden" de las gentes que saben. Han aprendido a leer y escribir en las escuelas para poder comunicar la palabra de Dios (315).

Y es que es precisamente en eso, en el poder que les otorga el dominio de la escritura, en su proximidad a la gran clave que plantea el Libro, en lo que reside esa visión corporativista del saber *de clerecía*.

García Pelayo señala cómo, si en la Edad Moderna los intelectuales hacen valer una "verdad individual", en la Edad Media existe el estamento social de los *oratores*, que se diferencia por estar constituido "en torno a un Libro o a un cuerpo de libros básicos sobre el que se alzaba su saber" (1965: 59), gozar de una ordenación corporativa (en órdenes, universidades, escuelas, etc.) a la que circunscriben su actividad intelectual y cuyas polémicas tienen como sujeto a las propias corporaciones y, por lo tanto, advierte, "sus escritos no se dirigían al público en general, sino más bien, y por así decirlo, al público estamental, a los *clercs* o a los letrados" (59-60). Alain Varaschin, por su parte, habla de la *clerecía* como de una especie de libre asociación de profesionales clérigos que controla uno de los recursos sociales más preciados: el saber;

pero hay una advertencia que lanza Varaschin y que conviene no tomarse a la ligera: "Sería, sin duda, peligroso construir un esquema voluntarista y finalista de las relaciones entre la clerecía y la política. Al informar para salvar, al enseñar y al divulgar, al hacer ver y creer, la clerecía utiliza un saber que aumenta su propio poder y que contribuye a tejer las demás redes del poder" (1994: 92). Y Amaia Arizaleta, como ya se ha visto, en su monografía sobre el *Libro de Alexandre*, señala que desde el siglo XIII, en Francia, los clérigos se apoderan del monopolio del saber en un proceso que continúa hasta llegar a traspasar fronteras para alcanzar también a España; se trata de un proceso protagonizado por un grupo de poetas, escribe Arizaleta, "qui avaient joui de la même formation que les *moderni*, qui cherchaient aussi à imponer leur talent" (1999: 33).

Se trataría, por tanto, de ver cómo se articula la ideología clerical –en realidad sólo relativamente uniforme– en relación con otros sectores y con otros discursos. Hay un par de términos que, aunque sus autores no los empleen para una definición general de la *cuaderna vía*, a nosotros nos parecen bastante apropiados y pensamos que pueden aplicarse en un sentido menos restrictivo. Podríamos hablar, como hace Luis García Montero, de "orgullo prestado" en el sentido en el que este autor lo plantea: "La sabiduría, la escritura, la perfección de la cuaderna vía, sólo son motivo de orgullo cuando responde a la elección de Dios. Se trata de una simple cuestión de mensajería" (2000: 32); o podríamos hablar, como hace Julian Weiss, de *The Cleric, in Between*, para definir la labor que el llamado *mester de clerecía* ejerce, teniendo en cuenta que, como escribe Weiss, "a text's ideology is never reducible, at least not without simplification, to a fully fledged system of beliefs than stand in perfect alignment with the clerical poet's objectives" (2006: 179). Expliquémonos: el clérigo, a través del aval que supone su relación con la escritura (y con la interpretación de la Escritura) ocupa sin duda un lugar privilegiado toda vez que responde a un sentido providencialista de la elección mediante la cual el estamento al que pertenece, y no otro, ha sido designado por el Creador para llevar a cabo la glosa de su verdad; pero, por supuesto, su discurso no es siempre tan transparente como los innumerables comentarios de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre* nos han hecho pensar; todo lo contrario: la *clerecía* asienta las bases, y de acuerdo con ellas lleva a cabo su *mester*, de esa concepción del "saber" como *desciframiento*, pero sólo esta parte es intocable. Los objetivos a los que servirá después la aplicación de este saber supone un intento de perpetuación de ese

estatus en la escala social, pero no acaban ni empiezan en la propia *clerecía*, de manera que cada texto se marca unos objetivos en los que la *clerecía* marca la pauta, sí, pero variados en cualquier caso.

Un estudio profundo de esos objetivos, desde luego, excedería los límites de esta tesis, pero no por ello hemos de permanecer ajenos a la manera en que la *clerecía*, a través de la práctica de la *cuaderna vía*, se constituye en estamento privilegiado, legitimándose a sí misma para *intervenir* en los más variados asuntos gracias, precisamente, a su dominio de un saber que se traduce en escritura o de una escritura que se traduce en saber. Se trata, como escribió Jesús Montoya, de un "oficio ennoblecido por el curso rimado" (1989: 44) que se distingue por el conocimiento del latín y de las artes del *Trivium*.[199] Desde luego la imagen del clérigo como administrador de los bienes supremos que se desprenden del saber (recordeos hasta qué punto estamos hablando de un mundo intelectual en el que la superioridad del saber sobre el haber es ensalzada obsesivamente) no es ajena a las primeras manifestaciones, escritas con cierta ambición "literaria", de las lenguas romances europeas. Con apabullante claridad lo escribe Chrétien de Troyes entre los versos 1170 y 1172 de *Le Chevalier au Lyon* o *Yvain*:

> et li clerc, qui sont despanssier
> de feire la haute despansse
> a cui la cheitive ame pansse. (1999: 36).[200]

La misma obra en la que al final leemos:

> Crestïens son romans ensi;
> n'onques plus conter n'en oï
> ne ja plus n'en orroiz conter
> s'an n'i vialt mançonge ajoster (207).[201]

[199] Ya se ha visto de qué manera las *Partidas* daban un sustento legal para la supremacía del conocimiento de las artes del *Trivium*, por mover a piedad, por parte de la *clerecía*.

[200] La traducción en prosa de María-José Lemarchand reza así: "los clérigos, que administran el bien supremo al que aspira el alma cautiva" (2001: 40).

[201] "Así acaba Chrétien su novela del Caballero del León. Éstas son todas las aventuras que oyó contar, y ya no oiréis más, porque no quiere añadir mentiras" (2001: 138).

Es decir, que no se puede llevar más lejos el relato porque la inventiva "individual", sencillamente, no existe. Se cuenta lo que se ha oído, lo que se sabe, y los límites de lo que puede aprehenderse los pone Dios solamente.

Desde esa idea, desde ese "orgullo prestado" que los sitúa "en medio" (*in between*) de la verdad del Cielo y su transmisión en la Tierra, articulan los autores *por la cuaderna vía* su voz. Que el saber viene de fuera, que no es algo que posee uno, es algo que siempre está muy claro en la obra de Berceo. La cuaderna 121 de *Del Sacrificio de la Misa* tiene presente la idea de que hay límites en el conocimiento:

> Quanto podién estonces al obispo veer,
> tanto podrié nul omne nin asmar nin saber;
> la virtud de la missa quánto puede valer
> no lo dio Dios a omne esto a entender. (1992: 987).

Y sólo Dios pone esos límites porque la sabiduría es un don suyo. No tendría sentido, de otra manera, la súplica que Berceo hace a la Virgen en la cuaderna 6 del primero de los *Himnos*: "Danos sen que sepamos al Padre entender, / abueltas con el Padre al Fijo coñocer, / de Ti cómo tengamos creencia e saber" (1992: 1071); como tampoco tendrían sentido las numerosas invocaciones marianas que se suceden en la obra de Berceo en súplica de guía para realizar su *mester*.

Por supuesto que la verdad no se le "revela" a cualquiera. En los *Loores de Nuestra Señora* queda patente cuando se habla de la recepción del misterio de la Resurrección en 128cd: "creyeron la verdat los que seso ovieron; doblaron su peccado los que la non creyeron" (1992: 901); la imagen de la sabiduría "revelada", "donada", queda patente a través del recordatorio de la acción del Espíritu Santo sobre los Apóstoles que encontramos en el mismo poema, en 157ab: "Fueron en sapïencia fuertmente embevidos / fablavan los lenguajes que non avién oídos" (911). El "saber" no se "tiene" entonces, sino que se recibe o, simplemente, se encuentra, como le sucede a San Jerónimo (aunque la atribución sea errónea) en los *Signos del Juicio Final*, los cuales, escribe Berceo en 3a: "Trobó el omne bono, entre todo lo ál" (1992: 1043). Algo parecido le sucede a San Millán en la *Vida de San Millán de la Cogolla*, que recibe la revelación en un sueño y se encuentra, como dice la cuaderna 11c, con que "quando abrió los ojos despertó maestrado" (1992: 129).

Las alusiones al saber como "revelación" pueden rastrearse también, sin demasiados problemas, en la *Vida de Santo Domingo de Silos*, donde leemos en la cuaderna 260bc que a éste: "diéronli otro precio Dios e sancta María: / pusieron en su lengua virtud de prophecía" (1992: 323). Al comienzo del Libro II (cuaderna 289c), que narra los milagros que el santo hizo en vida, Berceo dice que va a contar sólo algunos, concretamente "los que Dios en su vida quiso por él mostrar" (331); y tras sorprenderse el santo de la sabiduria de Oria, en el inciso que narra la vida de ésta, se escribe (325a) que: "Entendió el conféssor que era aspirada" (341). Y en el conocido "Milagro de Teófilo", de los *Milagros de Nuestra Señora*, éste muestra su agradecimiento a la Virgen en los siguientes términos que figuran en la cuaderna 873cd: "Madre, Tú me da seso, saber e coñocía / por ond leudarte pueda, ca mucho lo querría" (1992: 785).

Por esta visión "revelada" del saber, en la obra de Berceo siempre vamos a encontrar un encomendarse a algo externo (ya sea Dios, la Virgen, o el Espíritu Santo), como ejemplifica el tópico del *Veni Creator* con el que comienzan los *Himnos*: "Veni Creator Spíritus, pleno de dulcedumne, / visita nuestras mentes de la tu sancta lumne" (1992: 1071). El Exordio de los *Loores de Nuestra Señora*, "A ti me encomiendo, Madre de pïadat, / que concebist' de Spíritu, e esto es verdat" (1992: 869), nos muestra hasta que punto Berceo es un *trasladador*, alguien que se sitúa "en medio" de la palabra de la Virgen (del Espíritu) y de los fieles. Por eso priman, como ya hemos visto que sucedía en Chrétien, los límites que la propia Escritura, inspirada por el Creador, pone a la propia labor del clérigo que escribe, como muy bien ejemplifica la cuaderna 91b del *Poema de Santa Oria*: "la materia es alta, temo que pecaremos / mas en esto culpados nos seer non devemos, / ca ál non escrevimos, si non lo que leemos" (1992: 521).[202]

Para el *Libro de Apolonio* conviene recordar lo que ya se ha visto aquí: hay un momento en que Tarsiana llama a su padre Apolonio, sin saber todavía que lo es, "clérigo entendido" en función de su habilidad para resolver los acertijos que ella le plantea. La historia se remonta hasta mucho más atrás, cuando la desgracia de Apolonio

[202] Es obvio que este "pecaremos" alude a la *humilitas* del clérigo que se encierra a escribir en lengua romance una verdad expresada en lengua más alta, con el consiguiente peligro de falseamiento de la Voluntad Divina. Nada tiene que ver esto con el pecado "literario", como nada tiene que ver con el pecado "literario" el "sin pecado" del *Alexandre*. Esta cuaderna pensamos que muestra muy a las claras que la escritura en vulgar en *cuaderna vía* va por otros derroteros muy distintos a los de la actual "literatura".

da comienzo al resolver el pecado de incesto que se esconde tras el acertijo que le plantea el rey Antíoco en la cuaderna 17ab: “La verdura del ramo escome la raýz, / de carne de mi madre engruesso mi seruiz” (1999: 78). Apolonio se gana la enemistad de Antíoco y se ve obligado a llevar una vida errante a pesar de que, dice la cuaderna 22a, “era Apolonio de letras profundado” (80) y por lo tanto no carece de habilidad para saber, tras asegurarse a través de la consulta de “sus escriptos et sus estorias notadas” (83) de la que se nos habla en 31b, de que tiene razón. No obstante, una primera restitución del orden como el rey que una vez fue ocurre cuando Luciana, la hija del rey Architrastes, le entrega a éste una carta en la que el enigma vuelve a plantearse cuando declara su intención de casarse con el peregrino (Apolonio) que ha irrumpido en su reino. El padre de Luciana que “non podía entender la fuerça del dictado” (149), como dice la cuaderna 224b, recurre a Apolonio para que lo descifre y el matrimonio se lleva a cabo. Cada vez que Apolonio resuelve un enigma, la sabiduría que le es consustancial como rey poseedor de la “cortesía”, la situación adquiere un giro decisivo. Por su parte, el narrador del poema se legitima a sí mismo como poseedor de un saber que se hace visible en todo momento a través de la recurrencia de la cuaderna vía. Por eso en los dos últimos versos de la cuaderna 628 dicen: “nuestro curso ssigamos et razón acabemos, / si non, dirán algunos que nada non sabemos” (277).

En el *Poema de Fernán González* hay signos, igualmente, de un saber “revelado”, dado desde fuera. El propio conde arenga a sus guerreros antes de la batalla interpretando los signos que se les ofrecen, como muestra la cuaderna 258: “Lo que muestra este signo quiero vos departir” (1998: 97). Al conde Fernán González se le aparecen en sueños San Pelayo y San Millán, y este último se muestra extraordinariamente explícito en lo tocante al saber como “revelación”. Así se lee en la cuaderna 418bc: “¿Quieres saber quien trae esta mensajería? / Millán so yo por nonbre, Jesucristo me enbia” (122). El poeta, por su parte, al principio del poema ya lo había dejado claro, pues va a contar la historia de una tierra justificándose en el Señor que la crió, por eso advierte en la cuaderna 2c: “El, que es buen maestro, me deve demostrar / commo cobro s’ la tierra toda de mar a mar” (41).

No es necesario insistir en la tópica, ya vista, de la generosidad del saber con la que arranca desde su primera cuaderna el *Libro de Alexandre*:

> Señores, si queredes mi serviçio prender,

querríavos de grado servir de mi mester;
deve de lo que sabe omne largo seer,
si non, podrié en culpa e en riebto caer. (2003: 129).

El poeta presenta un servicio, y un oficio, un *mester* para saldarlo. Como ya vimos en *De doctrina christiana*, no hay más saber que el que Dios da, y de ahí la obligación de loar al Creador y de compartir lo que se sabe. Como en tantas otras cosas, el *Alexandre* es un texto que se muestra bastante transparente al respecto. Fijémonos, por ejemplo, que en la cuaderna 57cd podemos leer "que los omnes el seso non l'han por heredat, / sinon en quien lo pone Dios por su pïedat" (147).

De manera que tenemos un estamento, la *clerecía*, que constantemente nos llama la atención acerca del hecho de que es el más idóneo para transmitirnos el saber, que es el estamento "elegido" para llevar a cabo esa labor, y el que sin duda mejor sabe hacerlo como muestra su *maestría*, su dominio de una forma, la *cuaderna vía*, en la que las analogías del mundo se ponen en juego constantemente. Al tiempo que la *clerecía* se afirma en esa posición de dominio, otros discursos, por tanto, tendrán que ser afrontados, como vamos a ver inmediatamente.

Non es de joglaría

Dentro de este esfuerzo consciente por presentarnos los poemas en *cuaderna vía* una imagen de sí mismos como libros escritos desde el ejercicio de la verdad hay un hecho que se impone. Tal imagen sólo tiene razón de ser en tanto que se forja *frente a* otros discursos que, al igual que ellos, surgen del ejercicio de la voz y la letra escrita, pero cuyas bases epistemológicas van a ser desprestigiadas. La *clerecía* se legitima precisamente por eso: se nos presenta como una práctica epistemológica, *por la cuaderna vía*, cuya complejidad difícilmente puede encontrar rival en el ámbito de la letra escrita, y cuyo alcance social, como consecuencia, debería ser todo lo amplio que se requiere si tenemos en cuenta que se trata de unos textos que se presentan a sí mismos como fruto indirecto de ese saber "revelado".[203]

Que los juglares están en el punto de mira de los textos *de clerecía*, con la rigurosa estructura *a sílabas contadas* que estos muestran, parece obvio. Otra cosa es

[203] Aunque desde luego eso sólo fuera un punto más o menos teórico de partida, puesto que la escasa difusión de la que al parecer disfrutaron estos textos no parece que se corresponda con sus pretensiones.

que consideremos esto una suerte de batalla "literaria" entre dos escuelas que luchan entre sí o se influencian. La auténtica lucha parece ser otra, y está al margen de las capillas "literarias", como las llamaríamos hoy. Se ha querido ver el surgimiento de la ideología clerical como una facción que vendría a hacer frente a las gestas (Menéndez Peláez 1984: 31), y en esa línea se ha explicado su recurrencia a la fuente escrita, en contraste con el carácter noticiero de los cantares de gesta (Menéndez Peláez 2005: 162). Si abordamos este poner el signo flotante de la *fabla* (la parte más humana del lenguaje, la que miente con facilidad y resulta vaporosa) por escrito como medio de control de la ideología por parte de los clérigos la cosa tal vez no vaya desencaminada. Las cosas se convierten en verdad cuando se ponen por escrito.[204]

Otra cosa es que interpretemos este enfrentamiento con los juglares en términos de batalla entre dos "escuelas literarias". O en términos de batalla "literaria", simplemente. Tal oposición ideológica, desde luego, aunque se quiere pretender que es un problema "literario" exclusivo de Castilla,[205] no carece de similares europeos. En el *Roman d'Alexandre* de Alexandre de Paris, anterior a la versión castellana, leemos casi en sus primeros compases:

> Cil troveor bastart font contest avillier
> Si se veulent en cort sort les mellors proisier,
> Ne conoissent bons mos et si veulent jugier,
> Et quant il ont tout dit, si ne vaut un denier,
> Ains convient la lor oevre par peniaus atachier. (1994: 72).[206]

De manera que el clérigo ya gozaba de cierta tradición como "remendador" del lenguaje roto por quienes sin conocer las sutilezas de la lengua se atrevían a ejercerlo cuando en Castilla comienza a escribirse en *cuaderna vía*.

La relación de Berceo con la *juglaría* hemos de establecerla en dos sentidos. Uno de ellos es claramente despectivo, y no es difícil encontrar ejemplos para ilustrarlo.

[204] Pensemos, por ejemplo, en la prosificación de los cantares de gesta en las crónicas como un hecho sintomático al respecto.

[205] En realidad lo único exclusivamente español es la distinción entre dos *mesteres* o *escuelas* que ha llevado a cabo la crítica, como vimos en el capítulo anterior.

[206] Traduzco de la versión en francés moderno establecida por Laurence Harf-Lancner (1994: 73): "Esos poetas bastardos rebajan los relatos, y por tanto quieren pasar en la corte delante de los mejores; sin conocer las sutilezas de la lengua, quieren juzgar, pero cuando lo han dicho todo, su cuento no vale un denario; de manera que hay que remendar los jirones de su obra."

Basta con ver lo que se dice en la cuaderna 384cd de la *Vida de San Millán de la Cogolla* en la que a propósito de la ira de Dios se dice: "quant' fue el espenato dezir no lo podría, / ca lo ál após esto todo fue joglería" (1992: 223), donde el término *joglería*, como es obvio, se emplea en el sentido de "habladuría", "mentira". En la *Vida de Santo Domingo de Silos* se nos dice de éste (cuaderna 89cd) que "por nula jonglería non lo farién reír, / nin liviandad ninguna de la boca decir" (1992: 281), donde el vocablo equivale poco menos que a "tontería" en su equiparación con la liviandad, y todo ello sin que en la misma obra dejemos de leer, en la cuaderna 701b, que lo que se está narrando "el escripto lo cuenta, non joglar nin cedrero" (435), aludiendo claramente a la costumbre de mentir de ambas profesiones ajuglaradas. También es despreciativa la alusión que encontramos en *Los Milagros de Nuestra Señora*, concretamente en el milagro 23, "La deuda pagada", donde el burgués pide un préstamo a un judío que le contesta "non pagarás con ello caçurros nin joglares" (729) en la cuaderna 647d; que la actividad del juglar sea una actividad por la cual se paga no es cosa que se pueda pasar por alto como una minucia en un momento en el que la polémica de la superioridad del saber sobre el haber, como hemos visto, es constante.

Hay, no obstante, otro sentido en el que la relación de Berceo con la *juglaría* queda patente en su obra, bastante más conflictivo, pues cierto que el poeta se denomina a sí mismo en varios lugares como "juglar de Dios". Tradicionalmente esto ha sido visto como la prueba evidente de que ambas *escuelas* no mantenían una relación de absoluto desprecio, sino que se influenciaban entre sí.[207] Hace ya muchas páginas que despreciamos la idea de las dos escuelas, y visto el tema a la luz de esta lucha por el control del saber, la cosa realmente adquiere otro carácter mucho más combativo de lo que podíamos sospechar, pero combativo no en un nivel "literario" sino epistemológico. En principio pensamos que hay que partir de una relación del poeta con la materia que canta en la que ésta última goza de una excelencia no comparable con nada. Un buen

[207] En algún momento hasta se intentaron borrar las fronteras entre ambas *escuelas* o *mesteres* para aunarlas en una sola tradición: "nos dicta la lógica que en vez de intentar hacer uno distinción entre estas dos modalidades poéticas, cada una con su propia tradición poética de fuentes y autores, deberíamos de comprender que estas dos corrientes son en realidad una y la misma, o sea que sirven el mismo propósito: los dos mesteres pertenecen a la tradición de la homilía métrica, la tradición del sermón en verso y los dos fueron nutridos y promovidos por la clerecía que consideraba la antigua poesía épica un vehículo natural y muy apto para sus sermones pues los héroes épicos representaban el perfecto arquetipo de soldado cristiano y un modelo al que todos podrían muy bien seguir" (Kinkade 1973: 118).

ejemplo de cómo se formula esto lo encontramos en la cuaderna 225 de los *Loores de Nuestra Señora*:

> Tal es tu materia, Señora, com' el mar,
> todos tus dezidores an ý que empezar;
> si deviesse el mundo cient mil años durar,
> non podrién lenguas d' omnes el diezmo acabar. (1992: 929).

Infinitud de la excelencia de la materia, por tanto, y finitud más que concreta de aquellos que pueden "decir" algo legítimamente acerca de la misma (*todos tus decidores*). Ciertamente no parece ésta una operación que posibilite una identificación con otro grupo de *dezidores*, más o menos amplio como son los *juglares*, que se encarga de materias menos ambiciosas. Berceo tiene otras intenciones, como se lee en la penúltima cuaderna (la 232ab) de la obra: "Aún merced te pido: por el tu trobador, / qui est' romance fizo, fue tu entendedor" (931). Berceo pertenece, por tanto, al selecto grupo de los *entendedores* en materias sacras, tal cosa es lo que posibilita su autodefinición como *trobador* de éstas.

Abiertamente se inserta en este grupo en la cuaderna 289d de la *Vida de Santo Domingo de Silos*: "cuyos juglares somos, él nos deñe guiar" (1992: 331). Al final de la obra se trata con insistencia el tópico de los "juglares de Dios", lo mismo en la cuaderna 775ab: "Quiérote por mí misme, padre, merced clamar, / que ovi grand taliento de seer tu joglar" (453), que en 776ab: "Padre, entre los otros a mí non desampares, / ca dicen que bien sueles pensar de tos joglares" (*Ibid*.). Incluso, en el inciso que cuenta la vida de Oria en la obra, la predisposición *natural* de ésta se muestra (cuaderna 318ab) en el hecho de que: "Querié oír las oras más que otros cantares, / lo que dicién los clérigos más que otros joglares" (339). Hacia el final de la obra leeremos en la cuaderna 759:

> Señores, non me puedo assí de vos quitar,
> quiero por mi servicio de vos algo levar;
> pero non vos querría de mucho embargar,
> ca diçriedes que era enojoso joglar. (449).

Pero ese *algo levar* que quiere Berceo no se refiere precisamente al haber monedado sino que, muy por el contrario, pedirá "sendos «Pater Nostres»" en la estrofa siguiente.

¿Habría que concluir que Berceo adopta líneas juglarescas por esto porque las dos escuelas estaban más próximas de lo que pensamos? No lo creemos así. Más bien al contrario. La cuaderna 26 de los *Milagros de Nuestra Señora* dice lo siguiente:

> Las aves que organan entre essos fructales,
> que an las dulzes vozes, dizen cantos leales,
> éstos son Agustino, Gregorio, otros tales,
> cuantos que escrivieron los sos fechos reales. (1992: 567).

No es lo mismo, desde luego, escribir *jonglerías*, *habladurías*, que insertarse dentro de una tradición, la de los *ioculatores Dei*, que *dizen cantos leales*, y cuya impronta más característica es que *escribieron los sos fechos reales*. Como hemos visto que subrayaba Juan Carlos Rodríguez (1991), denominarse a sí mismo "juglar de Dios" no es precisamente un acto de reconciliación o acercamiento a la *juglaría* sino, muy por el contrario, una manera evidente de establecer una diferencia insalvable. Berceo se presenta como el siervo más humilde, el más bajo en la escala social (que no es otro que el juglar), pero siervo de Dios, al fin y al cabo.

Nada hay al respecto en el *Poema de Fernán González*. Pero en el *Libro de Apolonio* el tema vuelve a ocupar un lugar central, en un sentido que ya ha sido en parte señalado, y es que Apolonio, en su llegada a Mitalena, tras penar lo suyo, es advertido por Antinágora (cuaderna 483):

> En la çibdat auemos huna tal juglaresa,
> furtada la ouieron, enbiaré por essa;
> si ella non le saca del coraçón la quexa,
> a null omne del mundo nol' fagades promesa. (1999: 233).

Esa juglaresa, sabemos, no será otra que su hija Tarsiana. Anteriormente hemos podido leer que ésta, cuando es robada como esclava, ante el peligro de ser ultrajada muestra a su raptor entre la cuaderna 422cd que "otro mester sabía qu' es más sin pecado, / que es más ganançioso et es más ondrado" (215), dicho mester es descrito en la cuaderna siguiente (423b) de la réplica de Tarsiana: "que meta yo estudio en essa maestría" (*Ibid.*). Y la *maestría* a la que se refiere Tarsiana no es, desde luego, la que después nosotros hemos denominado *mester de clerecía*, sino la de aprender su oficio de *juglaresa*. Un oficio que ofrece sin –a diferencia de lo que sucede en Berceo cuando *jonglería* es asociado directamente al arte de mentir– el menor asomo de mentira. Lo que Tarsiana canta es así descrito en la cuaderna 428:

Quando con su viola houo bien solazado,
a sabor de los pueblos huo asaz cantado,
tornóles a rezar hun romançe bien rimado,
de la su razón misma, por hò hauìa pasado. (217).

Dos son las cualidades que extraemos de esta cuaderna y que nos indican la manera en que Tarsiana, hija de reyes, ejerce su oficio de juglaresa: por una parte cuenta su propia historia (*su razón misma*), de manera que el habitual reproche que se le hacía a los juglares como artífices de la mentira no puede achacársele a ella; y por otra parte, Tarsiana ha aprendido un *romance bien rimado* que ha adquirido, como se ha visto antes, por *maestría*. De manera que es lógica su respuesta ya citada a su, de momento desconocido, padre Apolonio en la cuaderna 490:

Por mi solaz non tengas que eres aontado,
sy bien me conocieses, tenerte yes por pagado,
qua non só juglaresa de las de buen mercado,
nin lo é por natura, mas fágolo sin grado. (235-236).

Es evidente que más que una simpatía hacia los juglares estamos ante una manera de presentar el oficio de éstos que implica todo tipo de recelos: demasiado solaz, ya vimos que así quedaba hasta regulado en las *Partidas*, puede llevar al rey a la vergüenza. De ahí que Tarsiana tranquilice al todavía misterioso huesped (*por mi solaz non tengas que eres aontado*) advirtiéndole de que ella no es una juglaresa *de las de buen mercado*, pues su alta *naturaleza* (su sangre) no se lo permite, de ahí que no lo tenga *por natura* y que lo haga *sin grado*. Dicho razonamiento, en el fondo, no es precisamente indulgente con los juglares. Antes nos presenta a Tarsiana como una falsa *juglaresa*: lo suyo es una *maestría* que se revelará, *a posteriori*, acorde con su linaje.

Como casi todo lo que hay en él, el tema gana en complejidad tal y como lo presenta el *Libro de Alexandre*. En la larga digresión sobre la guerra de Troya leemos unos versos reveladores pertenecientes a la cuaderna 337ab: "Avié muchos conçejos muchas gentes balderas / –juglar es tod' el mundo de diversas maneras–" (2003: 205). Estas palabras están escritas justo en el momento antes de que Alexandre, tras encontrarse con sus tropas ante la tumba de Aquiles, comience a describir la historia de Troya, "avié y un grant pueblo sólo de juglaresas" (*Ibid*.) se nos ha dicho justo antes, en la cuaderna 336d. Es obvio que los *juglares* paracen surgir de esas *gentes balderas*, es decir, ociosas, inútiles. Y es obvio, también, que hay *diversas maneras* de ser *juglar*,

destacándose así la amplitud semántica del término. A raíz de la lectura del *Alexandre* las maneras mediante las cuales podemos definir el término son relativamente ricas. Cierto aire meramente espectacular parece atribuírseles en la cuaderna 1960, cuando se celebran las bodas entre Alexandre y Rosana, la hija de Darío:

> Eran grandes e muchas las mudas e los dones,
> non querién los juglares çendal nin çiclatones,
> destos avié y muchos, fazién diversos sones,
> otros que meneavan ximios e çaratones. (468).

Los juglares, que rechazan los tejidos lujosos que la ocasión requiere (*non querién los juglares çendal nin çiclatones*), parecen acudir con la esperanza del beneficio económico con su parafernalia de *ximios e maratones*. No quedan en el *Alexandre*, desde luego, libres de ser acusados de mentirosos, aunque sea de manera indirecta, pues cuando en el fragor de la batalla Héctor –seguimos con el pasaje de la guerra de Troya– maquina una estrategia con la que engañar a Aquiles, éste se da cuenta (cuaderna 700a) y exclama: "Bien sé e bien entiendo toda su joglaría" (270). Y claramente la *joglaría* es sinónimo de estratagema o engaño. Y nada dudoso es el alejandrino (cuaderna 1750) en el que se justifica como verdadero el hecho de contar, insertándolos en la narración los obstáculos que aguardaban a Alexandre en la persecución de Nazarbanes y Bessus: "ca no quiero que digan que só medio juglar" (436).

Sólo hay un terreno en el *Libro de Alexandre*, muy acorde con la legislación alfonsí de las *Partidas*, en el que la figura del juglar encuentra una justificación para desenvolverse, y es cuando la cercanía al poder la tolera. Con todo, el juglar que va a loar a Alexandre (el mismo que le dirá que en él son "ajuntados seso e clerezía") es presentado así en la cuaderna 235:

> Un juglar de grant guisa –sabiá bien su mester–,
> omne bien razonado que sabiá bien leer,
> su vïola tañiendo vino al rey veer,
> el rey, quando lo vió, escuchól volenter. (2003: 176)

Como complemento del poder del rey la figura del juglar es asumible, pero aún en esto hay ciertas escalas, pues el sujeto en cuestión del que hablamos no sólo sabía *bien su mester*, sino que era *omne bien razonado que sabía bien leer*. Pero como siempre hay una gran diferencia, una diferencia radical, entre la *clerecía* y la *juglaría*, pues cuando Cleor, que así se llama el juglar en cuestión, termina de recitar ante el rey se nos dice lo

siguiente (cuaderna 242): “Cleor finó su cántica, el rey fue su pagado, / dióle quanto él quiso de aver monedado” (178). No es extraño, pues, que cuando la reina de las amazonas, Talestris, se presente ante Alexandre, ésta rechace la oferta que el rey le hace para que more con él con las siguientes palabras (cuaderna 1884ab): “«Graçias –dixo Talestris– «al Rey de la promesa, / non vin ganar averes, ca non só juglaresa” (457).

No se necesita mucho más para concluir que la relación de la *clerecía* con la *juglaría* es, a todas luces, hostil, y que esta relación se establece en un plano de lucha ideológica, no de confrontación “literaria”. El principal reproche, desde luego, puede resumirse en la siguiente máxima: los juglares, que carecen del cuidado y la *maestría* que los clérigos ponen en la composición de sus obras, no sólo cuentan mentiras y falsean lo que narran, no sólo no pasan jamás de ese signo flotante de la *fabla* que se percibe como un saber pecaminoso no amparado en la escritura, sino que además no buscan otra cosa que el “haber monedado” como fin último. Esto nos lleva a pensar que los clérigos, con su escritura en *cuaderna vía*, no hacen sino buscar una forma de legitimación como portadores de la verdad. En ese sentido, su relación con la monarquía no puede sino ser compleja y difícil, porque si en el trono reside el poder terrenal, en la mitra descansa el ejercicio del saber y la verdad, el cual siempre se antepone –en la visión de la *clerecía*– a cualquier otro tipo de fundamento para ejercer la autoridad.

Sin abandonar el *Libro de Alexandre* hay un momento que nos parece de lo más significativo. Al entrar Alexandre en Babilonia se produce el siguiente desfile, tal cual es descrito entre las cuadernas 1542 y 1545:

> Ivan las proçessiones ricament ordenadas,
> los clérigos primeros con sus cartas sagradas,
> el rëy çerca ellos, que ordenan las fadas,
> el que todas las gentes avié mal espantadas.
>
> Vinién apres del rey todos sus senadores,
> cónsules e perfectos vinién por guardadores,
> después los cavalleros que son sus defensores,
> que los pueblos a estos acatan por señores.
>
> Vinién más a espaldas todos los del regnado,
> como vinién desbuelto era desbaratado,
> más en cabo las dueñas vinién tan aguisado
> que les avié el rey Alexandre grant grado.

> El pleit de los juglares era fiera ríota:
> y avié sinfonías, farpa, giga e rota,
> albogues e salterio, çitola que más trota,
> guitarra e vïola que las cuitas enbota. (2003: 406).

La gradación, a todas luces, no es casual: primero los clérigos, que portan la autoridad, ni más ni menos, de la Escritura (*sus cartas del rey*), y cerca de ellos el rey; luego vendrían los políticos y los caballeros, los *bellatores* (*que son sus defensores*); el pueblo llano *(todos los del regnado*), que se presenta *desbuelto* y *desbaratado*, las mujeres y, por último, los juglares. La gradación espacial hace visible así la gradación social: Alexandre, según el modelo del buen rey que la obra forja, va cerca de la *clerecía*, pero detrás de ellos, simbolizando así un utópico sometimiento del poder real a la autoridad moral, legitimada en la posesión de la Escritura, de la Iglesia.

No es tarea nada fácil delimitar cuáles fueron las relaciones exactas entre la monarquía y la *clerecía*. Tampoco es el objetivo de esta tesis resolver ese misterio, pero puesto que ésta *sí* es una tesis acerca de la escritura, sin el apoyo de datos externos que tan bien han manejado otros autores, no podemos eludir hacer alguna referencia a la manera en que dichas relaciones quedan tematizadas dentro de la propia escritura a la luz precisamente de ese asunto: cómo los clérigos detentan un saber que se manifiesta en el uso de la escritura y de qué manera nos forjan a través de esa autoridad una imagen de la monarquía. Por lo demás, en cuanto al manejo de la hipótesis que nos permita establecer con datos fiables de todo tipo los lazos concretos, materiales, que pudieron unir al estamento de los clérigos con la monarquía ya se ha mencionado el interesante trabajo de Amaia Arizaleta (2007). En su día Patrizia Caraffi formuló una teoría que nos parece bastante poco acertada pero bella:

> È in questo modo che si origina il doppio significato di *clérigo* e *clerecía*. Così occorreranno molto tempo e molti sforzi perchè gli intellettuali ottengano che i propi ruoli, come ad esempio l'insegnamento, vengano slegati da una funzione eclesiástica. Tale dipendenza dell'autore dalla Chiesa non può non generare una forma di autocensura. Con queste premesse si comprende anche la necesita di un doppio letterario [...]. Una tentazione luciferina inevitabile, mascherata e contraffatta da una serie di convenzioni. E l'atteggamiento dell'autore, non sempre evidente, andrà interpretato attraverso i segnali, le contradidizioni del testo (1988: 242-243).

Nada hay que replicar frente a la idea, más que razonable, de que la *clerecía* pudo intervenir en la formación cultural del caballero, pero quizá considerar que lo que hace el clérigo es generar un "doble literario" sea llevar las cosas demasiado lejos, pues suponer que es "come se l'autore entrasse in sintonia con il suo eroe, fino a confondersi con esso" (246) es una de tantas presunciones que surgen del supuesto "literatura" actuando, incluso con técnicas de rabiosa modernidad como es la del "doble literario", en la Edad Media.

Por supuesto que en la literatura europea no faltan alusiones que establecen los roles a la perfección: el clérigo es el garante de la sabiduría y el caballero el garante del linaje y el valor militar. El espléndido episodio de las gotas de sangre sobre la nieve de *Li contes del graal*, de Chrétien de Troyes, muestra este sencillo razonamiento entre los versos 4150 y 4153:

> Uns clers sages et bien letrez
> ne peüst escrire en un jor
> tot les harnas et l'autre ator
> qui fu appareilliez tantost (2003: 290).[208]

Los versos hacen referencia a la fastuosidad del equipaje del rey Arturo, tanta y tan subyugante que un *cleres sages et bien letrez* no hubiera alcanzado a describirla en un solo día. Si el rey tiene los haberes, en realidad, el clérigo es el que posee la sabiduría suficiente para otorgarle valor a cada cosa.

Mucho más explícito del estrecho lazo que une, en la escala social, al caballero y al clérigo es el *Cligés*, cuyo prólogo es en este sentido ejemplar. Entre los versos 28 y 42 escribe Chrétien lo siguiente:

> Ce nos ont nostre livre apris
> Qu'an Grece ot de chevalerie
> Le premier los et de clergie.
> Puis vint chevalerie a Rome
> Et de la clergie la some,
> Qui or est an France venue.
> Dex Joint qu'ele i soit mintenue

[208] La traducción española de Martín de Riquer, que encontramos en la misma edición, es la siguiente: "Un clérigo sabio y muy letrado no hubiera podido escribir en un solo día todo el equipo y la demás impedimenta que se aprestaron inmediatamente" (2003: 290).

Et que li leus li abelisse
Tant que ja mes de France n'isse
L'enors qui s'i est arestee.
Dex l'avoit as alters prestee:
Car des Grezois ne des Romains
Ne dit an mes ne plus ne mains,
D'ax est la parole remise
Et estainte la vive brese. (1975: 2).[209]

Y en el prólogo del *Roman de Thèbes* se advierte:

Or s'en tesent de cest Messier,
se ne sont clerc ou chevalier,
car ausi pueent escouter
comme li asnes a harper.
Ne parlerai de peletiers
ne de villains ne de bouchiers,
mes des deus freres parleré
et leur geste raconteré. (2002: 1).[210]

Retomemos ahora el *Libro de Alexandre*. En el desfile con el que Alexandre entra en Babilonia queda claro que cada uno ocupa su lugar natural. Cuando la codicia irrumpe en escena tal *lugar natural* se trastoca, como se muestra entre las cuadernas 1821 y 1823:

Los reÿs e los príncipes con negra de cobdiçia
fazen un grant mercado e venden la justiçia;
más aman fer tesoros que vedar estultiçia,
es el mundo perdido por essa avariçia.

Clérigos nin calonges, çertas nin las mongías.

[209] La traducción española de Joaquín Rubio Tovar dice así: "Nuestros libros nos han enseñado que por primera vez se honró en Grecia la caballería y también la clerecía. Pasó luego la caballería a Roma y también lo mejor de la clerecía, que ahora han llegado a Francia. Quiera Dios que aquí se conserven y sean estimadas y que jamás salga de Francia la gloria que aquí se detuvo. Dios las había prestado a otros, pues ya no se habla ni poco ni mucho de los griegos y los romanos; ha cesado su palabra y su viva brasa se ha extinguido" (1993: 56-57).

[210] Para la tradución española seguimos la edición de Paloma Gracia: "Cállense, a propósito de este mester, quienes no sean clérigos ni caballeros, puesto que igual capacidad tienen para escucharme que el asno para tocar el arpa. No hablaré de curtidores, ni de villanos, ni de carniceros, sino de dos hermanos cuya gesta contaré" (1997: 29).

non andan a derechas, por las çapatas mías;
por mal pecado todos andan con travesías,
por end' a derechura non van las sermonías.

Si los que son ministros de los santos altares
sirviessen dignamente cad' uno sus lugares,
non serién tan crüeles los príncipes seglares,
nin veriemos nosotros tantos malos pesares. (2003: 447-448).

De que cada uno ocupe su *lugar natural*, del hecho de que nadie ose trastocarlo como sucede cuando se sucumbe ante la codicia, depende el buen orden del mundo. En una visión en la que la sociedad es concebida como un cuerpo orgánico, la falta de un estamento es poco menos que una amputación de uno de sus miembros. De acuerdo con las reformas de Letrán, se deja claro que los clérigos ocupan un lugar privilegiado en este sistema tripartito: ellos atesoran el saber, y sin saber no se pueden administrar correctamente los demás bienes terrenales, los haberes. Por eso en la cuaderna 1825cd queda patente la preocupación por una elección correcta del clero, y el problema sobreviene cuando: "non demandan edat nin sen nin cleriçía, / ende non saben fer nulla derechuría" (448). Sabemos que desde el IV Concilio de Letrán se habían endurecido las medidas concernientes a la formación del clero (y de ahí que se vea como algo grave que éste carezca, valga la redundancia, de *cleriçía*). En un poema clerical como es el *Libro de Alexandre* la conclusión a la que se llega no puede ser otra que la que encontramos entre las cuadernas 1828 y 1830:

Quando se catan bien vasallos e señores,
cavalleros e clérigos, en buelta labradores,
abades e obispos con los otros pastores,
en todas ave tachas de diversos colores.

Por eso el pecado ave tan grant poder,
faze enamistades a los omnes bolver,
hermanos con hermanas fázelos contender,
busca como nos pueda peor escarneçer.

Faz contra los señores los vasallos armar,
lo que es fiera cosa, faelos amatar;
del siglo que veemos tan sin regla andar,
quanto mejor pudiésemos nos deviremos guardar. (2003: 448-449).

El pecado es explicable sólo como "desorden del mundo", o lo que es lo mismo, como la revuelta frente a la ley de los *lugares naturales* a los que cada cosa debería tender

según la voluntad del Creador. Y la voluntad del Creador, a juzgar por los versos citados, parece ser otra que la del mantenimiento del sistema feudal sin fisuras ni polémicas (*Quando se catan bien vasallos e señores*): el rey debe ser representante del poder terrenal y la Iglesia del poder espiritual, de la mano, con la aceptación de los caballeros de tal orden. Y si buen es cierto que tal discurso sobre el desorden afecta a todos los estamentos, la codicia llega a extremos gravísimos cuando hace presa en los dos estamentos privilegiados, a los que corresponde un alto lugar en la jerarquía por voluntad Divina, de manera que alterarlo por la compra-venta de bienes espirituales es poco menos que caer en el pecado. La cuaderna 2366 se muestra durísima al respecto:

> Cavalleros e clérigos que fazen simonías,
> non serán ende menos, por las çapatas mías;
> el plomo regalado beven todos los días,
> non creo que gusanos críen en las enzías. (528).

Lo que se impone en consecuencia es un modelo de rey forjado a la manera de la *clerecía*: "Como era el rey sabidor e letrado" (2003: 497), que dice la cuaderna 2160a. Y junto a él la imagen de Aristóteles –el que enseña *clerecía*– de la cuaderna 204c, "viejo e decaído", pero "çerca del rey leyendo en un livro" (172). Hay una premisa que en el *Libro de Alexandre*, como en los textos en prosa, se cumple a rajatabla. La vemos en la cuaderna 1286:

> Nobleza nunca quiso entender en mercado,
> non ha ninguna graçia sobre peito tajado,
> plus gent nos paresçrá en dárgelas en grado,
> que non seré más rico por aver monedado. (364).

Alexandre, que ha sido educado por Aristóteles, quien le ha enseñado *clerezía*, debe vivir de acuerdo con esa máxima. Y así lo hace porque desde la *clerecía* se pone de manifiesto la superiodad del saber sobre el haber. Ante el boato de la vida de los habitantes de Babilonia, se lee en la cuaderna 1557, Alexandre actúa como un auténtico espejo de príncipes:

> El rëy Alexandre, thesoro de proeza,
> arca de sapïençia, ejemplo de nobleza,
> que siempre amó prez más que otra riqueza,
> mudó esa costumbre, fizo grant sutileza. (408).

Y como modelo paradigmático muestra su total aceptación del poder espiritual de la Iglesia. El pasaje más ilustrativo a este respecto lo encontramos con la entrada de Alexandre en Jerusalén, donde el obispo –según la cuaderna 1139cd– que sale a recibirlo ostentando la Escritura, "en la fruent' una carta que era bien dictada, / que de nombres de Dios era toda cargada" (342), provoca la siguiente reacción de Alexandre (cuaderna 1142cd): "fizo ant' el obispo su gynojo flección, / postrado sobre tierra fizo grant oración" (*Ibid.*).

Desde la primera estrofa del *Libro de Apolonio* se deja claro que éste tratará "del buen rey Apolonio et de su cortesía" (1999: 71). Dentro de esa *cortesía* se incluye el uso del saber. Cuando Apolonio es engañado por el rey Antíoco no hace sino lo que dice la cuaderna 31: "Encérrase Apolonio en sus cámaras priuadas, / do tenié sus escritos et sus estorias notadas" (83). Es decir, que Apolonio verifica, de acuerdo con ese sentido de la verdad, del saber como algo "revelado", donado desde fuera, que su respuesta es correcta porque ya había sucedido, porque ya estaba escrita. Apolonio también antepone el saber sobre el haber (de hecho, llega a perderlo todo), por eso cuando Antinágora acude a hablar con él la máxima está clara, como muestra la cuaderna 470d: "qua non ando pidiendo nin só omne mendigo" (229).

Es obvio que el *Poema de Fernán González* se articula en torno a la sacralización de la historia del condado de Castilla frente al Reino de León. Una historia, sin ir más lejos, que viene avalada por su construcción en la forma que emplean los hombres diestros en la escritura para la lengua romance, la *cuaderna vía*. La voz que narra el poema es todo un ejercicio de autoridad en ese sentido, a la manera de las gestas, como se deja ver en la cuaderna 176b: "en contar lo que fizo semejarie fazaña" (1998: 83). Pero una *fazaña*, insistimos, que no se cuenta de cualquier manera, sino *por la cuaderna vía*, lo cual lleva consigo inscrito, en su interior, una impronta epistemológica que separa aquella escritura que se formula *sin pecado* porque cuenta la verdad, del resto.

Berceo muestra en *Del Sacrificio de la misa*, ya en la primera estrofa, que escribe: "En el nomne del Reï que regna por natura, / qui es fin e comienzo de toda creatura" (1992: 947). El monopolio del saber en el que se inscribe la obra de Berceo, así como su poder, que insistimos reside precisamente en el hecho de que el saber es algo "revelado" por Dios a unos pocos elegidos, parece ir por delante de cualquier otro

poder temporal, incluida la monarquía feudal. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* Liciano pide ayuda divina para salvar el monasterio, y sucede lo que narra la cuaderna 199:

> La oración devota fue de dios exaudida,
> ca faciéla el monge de voluntad complida;
> aspiró en el rey, príncep de bona vida,
> una cosa que ante non avié comedida. (1992: 309).

La intervención del rey don Fernando "aspirado" por Dios nos recuerda por un lado que el verdadero saber está por encima del poder terrenal, y por otro que la Iglesia (como se manifestará con la protección regia de la que gozará el monasterio de Silos) debe gozar de ciertos privilegios de acuerdo con su función detentadora del saber. Pero la relación entre unos y otros es necesaria. El propio rey lo acepta en la cuaderna 203ab, refiriéndose a las desgracias de Silos: "Todo esto abiene por los nuestros pecados, / que somos pecadores e no nos emendamos" (309).

Mientras todas estas tensiones se van materizalizando en la escritura *por la cuaderna vía*, ésta se convierte, como muy bien se aprecia en este último ejemplo berceano, en una de tantas marcas visibles con las que el estamento letrado, la *clerecía*, se legitima como sector genuino para proponer modelos, disponer de la autoridad que el uso del saber le proporciona y, en definitiva, hacer oir su voz de una manera diferenciada del resto.

3.3. *Fablar* de clerecía

Si de lo que se trata en este capítulo es de situar la escritura *por la cuaderna vía* en sus coordenadas espaciales o, dicho de otro modo, de hacer algunas consideraciones acerca del papel que esta escritura ocupa con el espacio físico del Mundo, el cual de alguna manera "transcribe" y dentro del cual se desarrolla, de acuerdo con la máxima de San Agustín, ya vista en *De doctina christiana*, según la cual el saber habría venido justamente a donde ya estaba, al mundo que por él mismo había creado, hay todavía un factor importantísimo que no podemos obviar. Tal factor no es otro que el modo mediante el cual este saber *de clerecía* se formula a sí mismo, se hace "visible" y "audible", a través de su propio *fablar*. En este sentido analizaremos brevemente el papel que el *bien fablar* pudo ocupar en los textos del siglo XIII castellano en prosa para establecer su relación distintiva con el objeto de nuestro estudio: los textos en

cuaderna vía. Hecho esto pasaremos a escribir algo acerca del clérigo como productor de ese lenguaje en romance con el cual se sitúa entre el Cielo y la Tierra, como "transmisor" de la verdad a través del ejercicio de la servidumbre que supone la articulación de su voz desde la *humilitas*.

Una "legislación" de la retórica

Una observación de Paul Zumthor podría servirnos como punto de partida:

> Une fiction de vraisemblance rapporte à l'«auteur» le *je* de l'énoncé; et les circonstances dont le texte le dit sujet, à une expérience concrète et particulière. Cette fiction représentative (qui eût été inimaginable au XII^{e} siècle) implie une duplicíté langagière, *je* est *jeu* trompeur, et la rhétorique dominante évacue du discours poétique toute reivindication de vérité (1986: 136).

Bien es cierto que pudimos sacarla a colación antes, cuando nos ocupamos de la incoveniencia de aplicar nuestra noción moderna de sujeto como factor sustentador de los textos medievales. Hay algo, sin embargo, que especifica a la perfección el punto de partida que vamos a establecer en este apartado: "el *yo* es un *juego* tramposo" (y *je* est *jeu* un juego de sonidos intraducible al español). Toda reivindicación de verdad que nosotros supondríamos legitimada por un sujeto y su experiencia concreta y particular, como escribe Zumthor, queda desplazada por la retótica dominante. En cierta manera la lectura de esa *verdad individual* a la que tan acostumbrados estamos no deja de ser, por no abandonar los términos del medievalista ginebrino, una *ficción de verosimilitud*; más aún, sería una *ficción de semejanza o de parentesco* con nuestra actual manera de concebir la *literatura*. Pero una ficción, al fin y al cabo, entendida ésta en un sentido muy básico como el arte de lo ilusorio.

Pensamos que el asunto queda perfectamente definido en la definición de la poesía alegórica del Medioevo que Hans Robert Jauss nos brinda como "la visione di un mondo interiore che presenta tutto ciò che per il lettore moderno è espressione di un sentire soggettivo, come scontro e conflitto di forze oggettive" (1989: 9). Tampoco C.S. Lewis es un ejemplo desdeñable cuando pone de manifiesto que el concepto del amor en Dante, más que en la expresión de sentimientos personales, se sustenta en su condición de ser "*figura o colore rettorico*, a piece of a technique, a weapon in the armoury of ῥητορική" (1948: 47). Es decir, que la manera de hablar, la retórica, no sirve para sustentar esa supuesta *verdad interior* proveniente de un *sujeto* en el sentido moderno

que nosotros le damos. Más bien la manera de hablar se ejerce desde una norma que, a diferencia de la nuestra, se transparenta continuamente, se "teoriza" (podemos decir con todas sus comillas) y establece continuamente distinciones, grados, y escalas que sitúan cada discurso en un lugar concreto y bien diferenciado –es posible que a veces por oposición abierta– del resto.[211]

El término "«legislación» de la retórica", por cierto, lo usa en un espléndido trabajo Fernando Gómez Redondo (2003). Si bien nosotros no vamos a seguir estrictamente su tesis sí que lo hemos tomado prestado al parecernos muy apropiado para poner de manifiesto que la manera de *fablar* es codificada en los textos castellanos del siglo XIII, y en la *cuaderna vía*, a través de leyes perfectamente establecidas. Válganos pues, y al César lo que es del César.

El señorío del corazón

En una de las cartas que Aristóteles envía a Alexandre en el *Libro de los buenos proverbios* leemos el siguiente consejo del maestro al discípulo: "Y sepas que el señorio del cuerpo non lo puedes mover a los coraçones sinon con fazer bien y merced. Y sepas que quando los pueblos pueden dezir, an poder de fazer. Pues puñat que non ayan poder

[211] Porque quizá esta sea la principal diferencia entre la manera de articular nuestra voz y la manera de articular la voz del Medioevo: que nosotros *nos expresamos* bajo la ficción del *sujeto libre*, mientra que la voz del hombre medieval no deja de establecerse ella misma en ningún momento como una voz, digámoslo así, "ajena", heredera de lo ya dicho y legitimada en la autoridad de la Escritura, de la *Auctoritas*. Una norma medieval, por cierto, que bien puede reconstruirse a través de una obra ya clásica como la de A. J. Minnis (1988), cuyo trabajo consignamos conscientes, en cierta manera, de que esta tesis no se detiene en aquello sobre lo que él, muy apropiadamente, pone el acento: "It is possible to speak of 'theory' of authorship rather than 'theories' because of the high negree of consistency treated the subject and employed its characterisitic vocabulary. This is hardly surprising in an age which was obssesed with classification, valuing the universal over the particular and the typical over the individual. Yet medieval theory of authorship was not homogeneous in the sense of being uncomplicated and narrowly monolithic: there was a rich abundance of kinds, degrees, properties and aspects of authorship to describe and relate to not one but severals systems of classification" (1988: 2). Para la ficción "oculta", digamoslo así, que sostiene nuestra norma de *expresión* hay unas palabras de Juan Carlos Rodríguez que me resultan aterradoramente lúcidas, pues habla de "los discursos vitales que configuran nuestras formas de vida (de hablar, de leer o de escribir), que suelen ser consideradas como un lenguaje neutro y no como lo que son: es decir, formas de un discurso manchado desde siempre por ese lugar y ese tiempo en el que se flota" (2005: 38).

de dezir y no avran poder de fazer" (1975: 93-94). Poco después la misma insistencia se nos presenta bajo otra forma, pues recomienda Aristóteles a Alexandre: "que metas los coraçones de los omnes en tu amor y fincaran con aquesta nombradia de tu alteza y tus buenos fechos" (97). Me gusta la idea de un *señorío del corazón* por lo que tiene de engañosa: dicha hoy bien podría ser entendida como el ganarse el afecto de los demás. Leída en el *Libro de los buenos proverbios* los términos nos engañan con su significado aparentemente igual al nuestro; es posible que *coraçón* sea una de las palabras más polisémicas de cuantas pueden documentarse en los textos medievales: situado –de acuerdo con la tradición platónica– como el órgano central que opera la capacidad de raciocionio, el corazón es también la máquina que rige las voluntades de los hombres.[212] En *román paladino*, lo que Aristóteles parece estar recomendándole a Alexandre es que se gane las voluntades de sus siervos. El señorío, el mandato, sobre sus cuerpos ya lo tiene, y no hay más que pensar para los numerosos instrumentos de legitimación, (ideológica, material, física si se prefiere en este caso) que el sistema feudal ofrece para la extracción del trabajo del siervo por parte del señor. La voluntad, en cambio, no se gana sino ganando el corazón, algo que no se consigue, dice el texto, *sinon con fazer bien y merced*. El texto no es tan equívoco en realidad: si los pueblos pueden *decir*, los pueblos pueden *hacer*, y por eso hay que evitar que puedan *decir*. Tal es el silogismo que se establece para ganar no sólo el señorío del cuerpo, sino también el del *corazón*, es decir, el de las *voluntades*. La alteza perseguida, por lo demás, se exterioriza en las voluntades de los siervos a través del respeto a la *nombradía*.

Hay una cuestión de fondo que no debemos perder de vista: la importancia del *decir*, del *fablar*, como instrumento imprescindible para el dominio de las voluntades. De ahí, sin lugar a dudas, el enorme poder de la retórica en los tiempos del Medioevo. El llamado *bien fablar*, lejos de ser una característica de ornato y lucimiento personal, es todo un valor social en torno al cual se articula un complicado sistema de códigos y regulaciones. Lo que hay en juego de fondo no es otra cosa que la disputa en torno a quién miente y quién posee la verdad, exteriorizada en la distinción entre *bien fablar* y *maldecir*, como señala Jesús Montoya:

> La mentira, además, tenía como manifestación literaria el "escarnio" el "maldecir", sobre todo cuando cualquiera de estas modalidades no se mantenía dentro de la

[212] Una vertiente de significado que no nos es desconocida aún hoy, especialmente cuando hablamos de manera maniquea de la inclinación del corazón hacia el bien o hacia el mal.

> conveniencia que dictaban las normas palaciegas [...]. Entonces se oponían tanto a la ética cristiana como a la norma retórica, cuya máxima era el "bene dicendi". De ahí que cuanto pudiera oponerse a este 'decir bien', entendido en su más amplia acepción, era deleznable y rechazable por todo hombre medieval (1989: 51).[213]

Para Fernando Gómez Redondo, de hecho, el texto medieval es un discurso pragmático cuya "primera teoría literaria" no es de orden compositivo sino recitativo (2003: 230-234). El problema de la relación entre el ejercicio de la retórica y la posesión de la verdad queda perfectamente establecido:

> a poco que se revise no sólo este conjunto de poemas en cuaderna vía, sino también los primeros textos prosísticos de implicación cortesana (libros sapienciales, leyes, crónicas), se descubre una continua e ininterrumpida reflexión sobre la retórica como disciplina elocutiva; ello es así porque esta arte podía ser beneficiosa si se empleaba como instrumento de recitación, pero a la vez sumamente peligrosa, porque dotaba al individuo de recursos de persuasión con los cuales poder engañar al contrario o atrapar su voluntad y conducirla a errores o a falsedades; esta paradoja obligaba a reflexionar sobre esta arte de la elocución y a vigilar –incluso a legislar– acerca de su uso, de la situación en que podía emplearse y de quién podía servirse de ella (238).

No es nuestro objetivo ahora rastrear las innumerables referencias que hay en los textos en prosa acerca de las bondades y maldades de la retórica,[214] pero sí queremos mostrar, al hilo de lo ya anticipado antes con las citas del *Libro de los buenos proverbios*, unos cuantos ejemplos significativos de esta relación entre el uso de la retórica y la inclinación (el esfuerzo por ganarse el *señorío del corazón*, podríamos decir) hacia la verdad o la mentira en los textos en prosa.

Del poderío que puede llegar a tener la retórica queda constancia en la descripción que en el *Setenario* se hace de su finalidad: "ca mouerá los corazones de aquellos que lo oyeren para adozirlos más ayna a lo que quisiere" (1984: 31). Luego, si el corazón es el centro del pensamiento, es lógico lo que de los reyes se dice en el *Libro de los cien capítulos*: "Los reyes an grant coraçón e muy alto porque an de pensar de grandes cosas e los coraçones de los reyes an mucho de pensar porque an mucho de

[213] Para un conocimiento más profundo de la norma retórica véase Montoya Martínez (1993).

[214] Entre otras cosas, porque eso ya lo hace inmejorablemente el propio Goméz Redondo en el trabajo arriba citado (2003), relativamente extenso, profundo, y escrito con tal lujo de detalles que no es necesario añadir nada más.

complir" (1998: 76). Obra esta última, por cierto, en la que la obligación del rey de ganarse la voluntad de los corazones de sus siervos vuelve a hacer acto de presencia:

> Cada rey puede enchir los coraçones de su pueblo de amor. Bien pueden los reyes vedar las lenguas de su pueblo que non fablen, mas non pueden aguisar que non les parescan mal las cosas mal fechas. Los coraçones del pueblo yazen en las arcas de los reyes; como el rey finiere así cantará el pueblo. Faz a tu pueblo bien e mesura así como tú quieres que faga tu señor a ti. El bien del vasallo atiende el de su señor (1988: 94).

De acuerdo con la relación *por natura* que se establece entre el señor y el vasallo en la lógica feudal, es lógico que el señor de todos los señores, el rey, atesore las voluntades de sus siervos (*los corazones del pueblo yacen en las arcas de los reyes*). De acuerdo con esto, el rey debe *enchir los corazones de su pueblo de amor* porque, para ganarse las voluntades, puede censurar su lengua pero no puede impedir que las cosas les parezcan bien o mal. Ciertamente, el poder legislativo del *decir*, del *lenguaje*, se da de una manera bastante nítida: para evitar que hable mal hay que tratar al pueblo con *mesura*, puesto que *mensurable*, ya que está estipulada, regulada, es la relación entre el vasallo y el señor, con *mesura* ha de ganarse el rey la nombradía en este sistema de relaciones de vasallaje.

La definición que da de la retórica el *Libro de los cien capítulos* no esconde que ésta puede ser un arma de doble filo:

> La suma de la retórica es conocer de la razón e saber los puntos por do ha de vencer. Retórica es que aya omne su razón presta que non tarde nin yerre. Por retórica puede omne mostrar verdat maguer sea encubierta e formar la mentira si quisiere en forma de verdat. Retórica alça el menor e abaxa el mayor. Retórica es que sea el coraçón del omne más presto de recudir que las orejas de oír. Retórica es que muestre omne su razón con buen latín complidamente. Retórica es que muestre omne su razón ciertamente e breve; si oviere por aventura a dar semejanza, que la demuestre cierto e apuesto. Retórica es que diga omne su razón complidamente con pocas palabras. E abreviar es toller superfluidat de las palabras e acertar muy bien. Retórica es significación que amuestra las razones encubiertas. Retórica es que si oviere abreviar que abrevie de guisa que non mengüe, e si oviere alongar que aluengue de guisa que non enoge (1998: 117).

No nos defrauda esta definición por lo suntuosa que resulta para establecer varios puntos que conviene tener en cuenta. En primer lugar es obvio que la retórica conserva casi intacta su función inicial como herramienta mediante la cual el derecho se aseguraba *saber los puntos por do ha de vencer*, siempre de acuerdo con la *convenientia* (*que aya ombre su razón presta que non tarde nin yerre*). El punto más conflictivo de la retórica queda expuesto con apabullante claridad, pues su doble filo consiste en que a través de ella *puede omne mostrar verdat maguer sea encubierta e formar la mentira si quisiere en forma de verdat*, dando como resultado que *retórica alça el menor e abaxa el mayor*; una vez más es el corazón, centro del pensamiento, el que debe responder (*que sea el coraçón del omne más presto de recudir que las orejas de oír*); y una vez más el modelo está establecido por el conocimiento de la lengua latina (*que muestre omne su razón con bien latín complidamente*). No es difícil tampoco establecer una relación directa entre el funcionamiento de la retórica y esa práctica del saber como desentrañamiento de la semejanza de la que ya hemos hablado (*es significación que amuestra las razones encubiertas*).[215] Y por lo que respecta al acto de hablar, hay cierta insistencia en el texto en la *brevitas*. Si el mundo es cuento, número y medida, actúa acorde con la voluntad del Creador aquel que también conoce la medida de las palabras y la disposición de las razones.[216]

No hay otro problema que ataña más a la retórica, en el fondo, que el de la posesión de la verdad. En *Poridat de las poridades* se nos insiste en la relación entre la necesidad que tiene el rey de actuar conforme a la verdad para que el *dezir* de las gentes no pueda jamás volverse en su contra: “et sepades que los non abredes a uuestro

[215] Lo cual, por cierto, bien podría aplicarse a cuanto se ha dicho de la importancia del número en la estructura de la *cuaderna vía*.

[216] Y de hecho, por lo que respecta al rey, los textos sapienciales en prosa insisten en el dominio que éste debe de tener del acto de hablar para ganarse eso que hemos denominado como *señorío del corazón*. Así lo vemos, por ejemplo, en el *Secreto de los secretos*: “que assi es honrrado & alabado & avn es temido de los sus honbres quando ueen al rrey sabia mente fablar” (1991: 31); y también en el otro texto castellano surgido de la tradición del Pseudo-Aristóteles, la *Poridat de las poridades*, donde se regula tanto la manera de mostrarse en público: “Et conuiene al rey seer asessegdo et que non ria mucho, que quando mucho rie non le dubdaran tanto los omne” (1957: 39); como la necesidad de controlar el *dezir* de los vasallos: “Et non dedes carrera al pueblo que diga, que el pueblo, quando puede dezir, puede fazer; pues guardat uso del dicho et estorceredes del fecho” (*Ibid.*). Sobre éste, y otros muchos temas relacionados, véase el trabajo de Frédérique Colla (1989).

mandado si non con uerdat et por bien fazer. Et guardat uso de los pueblos que non figan escontra uso et estorceredes de so fecho, que los pueblos, quando pueden dezir, an poder de fazer; pues guardat os que non digan contra uso et estroçeredes de sus dechos" (1957: 30-31). En un mundo regido por las relaciones de vasallaje, el sabio sirve al rey en este empeño de atesorar la sabiduría, quedando entre ambos una relación establecida por un delicado vínculo:

> mas por el debdo que yo he conuusco de conplir uuestra uoluntat, et conuiene uso que non querades que uso yo descubra mas desta poridat de lo que yo dixe en este libro, que atanto he dicho que fio por Dios et por uuestro entendimiento que lo entendredes ayna. Pues pensat en sus palabras encerradas con la manera que sabedes de mi et entender lo edes ligera miente, pero non çerre tanto sus poridades si non por miedo que non caya my libro en manos de omnes de mal sen et desmesurados, que sepan de lo que non merecen non quiso Dios que lo entendiesen, que yo faria grant traycion en descubrir poridat que Dios me mostro. Onde conjuro a uso, rey, como conjuraron a mi, que lo tengades en poridad, ca el que descubre su poridad non es seguro que mal danno nol en uenga (32).

El sabio y el rey quedan así muy próximos gracias a que ambos comparte –literalmente– un secreto: el secreto que proviene del saber "descifrado", que el sabio practica y administra para que el rey, a su vez, administre con él los bienes terrenales.

También en el *Secreto de los secretos* la verdad, justamente aquello que sabe administrar el sabio, es vista como valor supremo. La verdad, además, debe alcanzarla el rey por su deseo de buena fama:

> Pues que assi es, desees buena fama, por que el rrazonable entendimiento por el deseo de la buen fama alcança la verdat que es contrallada al mentiroso. La verdat, en verdat, es rrayz & materia de todos los bienes. Mas, en verdat, la verdat engendra la justiçia, mas la justiçia engendra confiança, & la confiança la largueza, en verdat, familiaridat, et la familiaridat amistança, et la amistança, en verdat, engendra consejo & ayudamiento (1991: 29-30).

El rey debe obrar, por tanto, conforme a la verdad para alcanzar la *buena fama*, la *nombradía*, y luego ésta se extiende gracias al *dezir* de los vasallos de acuerdo con lo que reciben. Todo está regulado en el sistema estamental, pero por lo que respecta a nuestro tema,el Capítulo VI del *Secreto*, "Cómo se debe honrar el rey de tener religiosos y sabios", es lo suficientemente explícito en lo que respecta al papel que los clérigos

debieron cumplir según la "legislación" regia: "Sobre todo aquesto conuiene al rrey a los maestros que leyen o a los rreligiosos honrrarlos & honrrar a los sabios, & traerlos con ellos honesta mente, e sabia mente preguntarlos et discreta mente rresponder a los mas sabios & mas nobles; mas los honrrar segund el stado de cada qual se quiera" (31).

Si recapitulamos un poco veremos cómo esta supremacía de la verdad como bien superior sólo es manifestable a través del *bien fablar* que se aprende por retórica. Y puesto que la retórica es una de las siete artes, sus poseedores privilegiados no habrían sido otros que los clérigos y, obviamente, una caterva de eruditos surgidos de los influyentes focos de mudejarismo del siglo XIII. En cualquier caso, la figura del sabio habría sido establecida para permanecer al servicio del rey y ayudarle, mediante la transmisión de su saber, a la perpetuación de la nombradía, en una derivación más de la relación básica entre señor y vasallo. Son estas las condiciones históricas que han llevado a Fernando Gómez Redondo a hablar de una auténtica "legislación" de la retórica (2003: 248-264) por parte del poder regio, dentro de la cual, en su opinión, se habría abonado el terreno para la teorización de una poética recitativa que habría dado lugar a la escritura *de clerecía* (1998).[217] Esté o no en lo cierto hay un hecho, aparentemente nimio, que nosotros vamos a tener siempre muy presente, y es que si la monarquía feudal, a través de los textos que genera con su patrocinio, intenta acaparar la sabiduría y el *bien fablar*, valores imprescindibles para su buen sustento ideológico, el juego de voces que se entrecruzan no deja por ello de ser complejo. Dicho de otro modo: por una parte tenemos una tradición (y los dos textos atribuidos al Pseudo-Aristóteles aquí citados lo ejemplifican a la perfección) en prosa en la que Aristóteles le escribe a Alexandre, y a través de su protección y patrocinio sobre estos textos la monarquía hace así hablar al sabio en su favor, regulando su figura, y mostrando un saber que en última instancia debe ir a parar al rey; por otra parte, en el *Libro de Alexandre* es éste el que se suele dirigir a Aristóteles, y en este caso es la *clerecía* la que hace *hablar* a la monarquía de acuerdo con el sistema de valores que intenta imponer.

[217] Tesis algo difícil, puesto que si bien es cierto que una preocupación por la retórica (incluida la elocución) es común a los textos en verso y a los textos en cuaderna vía, es difícil establecer a partir de esto una serie de vínculos sólidos e incuestionables entre ambos mundos que nos hagan pensar en una relación consciente, directa, y no simplemente en una coincidencia coyuntural. Con todo, la tesis es más que interesante y conviene tenerla siempre presente.

En este segundo caso, es el saber *de clerecía* el que define la imagen del rey. Y este cruce de voces, basta pensarlo un momento, es más que significativo.

El *fablar* de *clerecía*

Entre las muchas vueltas de tuerca que ya se le han dado al tema de la distinción entre la *juglaría* y la *clerecía* hay una que todavía deja espacio para el *fablar*: "La oposición «juglaría»/«clerezía» no separa géneros, sino modos interpretativos: el recitador clerical tiene que conocer antes unos procedimientos formales, rítmicos y acentuales, para poder sacar todo el partido a la historia que está entregando a su audiencia y que depende directamente del modo en que él «hable», es decir, recite" (Gómez Redondo 1998: 265-266); como ya se ha visto en el anterior subcapítulo, el tema de la "poética recitativa" que puede extraerse de los textos en prosa –especialmente del Libro III del *Libro del tesoro*– ha sido tratado con insistencia por Fernando Gómez Redondo (2003: 264-275), quien pone el acento en el *fablar* como auténtico parámetro para medir y establecer las diferencias entre las distintas manifestaciones de las letras castellanas del siglo XIII. Para Michel Garcia, por su parte, "la *copla cuaderna* pose le principe d'un discours morcelé, d'une pensée qui se laisse saisir dans sa totalité sans qu'il soit nécessaire pour cela d'un grand effort d'attention, bref d'un découpage strict et forcément autoritaire de l'écriture" (1982: 212), ofreciendo así una norma peculiar ortográfica, es decir, un poner continuamente el acento en la manera de materizalizarse.

Si *fablar*, si *dezir*, son factores decisivos para el nada fútil problema de establecer unas normas en torno a quienes poseen la verdad y cómo la formulan, es lógico que los textos en *cuaderna vía* estén trufados de reflexiones al respecto mediante las cuales la *clerecía* va a intentar imponer su autoridad. Un poema tan doctrinal como *Del sacrificio de la misa* no dejará de poner el acento en la importancia eucarística del *dezir*. Así lo vemos en la cuaderna 43, donde la Laude es definida de la siguiente manera:

> La Laude es materia e voz de alegría,
> himno que en la alma pone plazentería;
> por esso la pronuncia estonz la clericía,
> porque dize la pístola dichos de cortesía. (1992: 963).

Voz de alegría, lo que *dize la pístola*, *dichos de cortesía*, la propia excelencia de la materia requiere que esta sea *pronunciada* por la *clerecía*, pues no todos los *dezires* tienen el mismo rango, ni mucho menos; del propio Evangelio leemos en 45bc que es "razón dulz e sabrosa, / lo que dixo don Christo, Fijo de la Gloriosa" (*Ibid.*); e incluso dentro del acto de la liturgia corresponde a los feligreses, en algunos momentos "dezir palavras tales" (*Ibid.*), como nos muestra la cuaderna 47b. En ningún momento se pierde de vista el doble filo del acto de hablar, su condición engañosa, como muy bien nos muestra la cuaderna 181cd: "ca dezir de la lengua, de manos non lavrar, / esso es flor sin frucho, prometer e non dar" (1005); un *dezir de la lengua* que subraya el carácter pecaminoso de ésta como instrumento para llevar a cabo la mentira. Maldecir y pecar son términos realmente próximos en la cuaderna 262ab: "Si nós non perdonamos et perdón le pedimos, / erramos duramente e mal nos maldezimos" (1025).

En los *Loores de Nuestra Señora* se recuerda cómo los apóstoles reciben como don de Dios una cualidad fundamental, y es que "fablavan los lenguajes que non avién oídos" (1992: 911), como se nos dice en la cuaderna 157b; pero como no basta con el mero hecho de *fablar* se especifica, en la cuaderna 159cd, que "fablavan todas lenguas, teniénlas decoradas, / navajas semejavan, allora amoladas" (*Ibid.*); es decir, que hablaban las lenguas con la precisión de una navaja afilada, pues el *bien fablar* es un paso previo para enunciar la verdad.

Fablar, dezir, constituye un problema de índole moral, pues con la lengua el hombre se hace entender, pero también con la lengua el hombre peca y miente. En la *Vida de Santo Domingo de Silos* se establecen los orígenes del santo, y no es casual que en la cuaderna 12cd se nos anuncie la futura santidad de éste en el hecho de que "los labros de la boca teniélos bien cosidos, / por non decir follías nin dichos corrompidos" (1992: 261); de hecho, Santo Domingo mide su lenguaje, pues en un momento dado tendrá que hablar ni más ni menos que delante del rey. Es entonces cuando la autoridad del clérigo llega a prevalecer sobre la del rey a través de la manera en la que uno y otro muestran su habla. Si el rey hace notar en todo momento los peligros de hablar ante él, como demuestra su respuesta en la cuaderna 142bc: "de fablar ante rey ¿qui vos fiço osado? Parece de silencio que non sodes usado" (295); o más concretamente en la 146, donde se explicita el castigo de mutilación que comporta el crimen de lesa majestad:

> "Monge", dixo el rey, "sodes muy raçonado,

legista semejades ca non monge travado;
non me terné de vos que so bien vendegado,
fasta que de la lengua vos aya estemado. (295).

El peligro de hablar ante el rey es quedarse sin lengua justamente porque el dominio de ésta es un valor que se muestra en Santo Domingo y que al rey le supone una amenaza directa. No olvidemos que es Santo Domingo, y no el rey, quien sabe reconocer la palabra desapuesta, de manera que, dice la cuaderna 147d que "pesávali sobejo porque el rey pecava" (*Ibid.*); sólo alguien acostumbrado al ejercicio de la sabiduría y de la retórica podría formular con legitimidad moral ante un rey las palabras que Santo Domingo articula en la cuaderna 148ac: "«Reï», dixo, «mal faces que tanto me denuestas, / dices con la grand ira palabras desapuestas, / grand carga de pecado echas a las tus cuestas»" (*Ibid.*). El problema no es pequeño, pues si a través de las palabras, del *dezir*, muestra el rey la voluntad que tiene en su corazón, decir *palabras desapuestas* es algo que va mucho más allá de hablar simplemente mal o bien, es "mostrar" que no se actúa en sintonía con su *estado*, y que por lo tanto contraviene de alguna manera la ordenación *natural* establecida por el Creador, lo cual es un pecado que, como venimos diciendo a propósito de la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, no se restringe sólo al pecado meramente "formal". No es de extrañar que una de las señales que, dentro de la misma obra, distinguen al endemoniado Dïago es, precisamente, "ca dicié dichos locos e palabras radías" (417), como leemos en 629d.

En el *Martirio de San Lorenzo*, casi al comienzo (cuaderna 9cd), se advierte de las cualidades que en la práctica del *fablar* tenían Vincencio y Laurencio, los cuales: "fablavan cuerdamientre, dizién dichos certeros, / por en disputación eran buenos vozeros" (1002: 465); más tarde, los reproches de Decio a Sixto son del tipo siguiente: "Dizes gran desmesura, / semejas omne cuerdo e dizes grand locura" (471), en 37ab; o "cueitaste de fablar, entrepieças privado; puedes mover a omne a fer desaguisado" (473), en 39bc. Hablar es un acto de suma responsabilidad, pues no queda impune sino que *mueve*.

En "El prior y el sacristán" de *Los milagros de Nuestra Señora* hay una dicotomía básica que se explicita en la cuaderna 9:

Avié el omne bueno una lengua errada:
dizié mucha orrura de la regla vedada;
fazié una tal vida non mucho ordenada,

pero dizié sus oras en manera temprada. (1992: 635).

Se contrapone claramente el error que se origina por tener una *lengua errada*, o lo que es lo mismo, decir cosas incovenientes y, como consecuencia, llevar una vida *non mucho ordenada*, con el remedo que supone el cumplir devotamente con la liturgia, al fin y al cabo, una forma ordenada del *bien fablar*. En la cuaderna 462c, segunda de "El monje borracho" se nos dice de éste que "guardose de follía, de fablar en fornicio" (681). Por su parte, el cristiano de "La deuda pagada" le dice al judío que reniega de Cristo y de la Virgen, en 688a: "Dizes palabra loca" (739), consciente, como en el mismo parlamento queda regitrado (690d) de que "non fablarié palabra por que fuesse vencido" (*Ibid*). El camino del *bien fablar* lo establece la propia Virgen en 697b: "que fabló la imagen, la su vertud preciosa" (741). En "El milagro de Teófilo" éste lo dice claramente (835d): "trae la tu palabra melezina provada" (777).

Eso por lo que respecta al argumento interno de los *Milagros de Nuestra Señora*. Respecto a la manera en la que se narra la obra, también en "El milagro de Teófilo", hay una alocución retórica dirigida a los oyentes del poema que merece registrarse aquí:

Non querré, si podiero, la razón alongar
ca vós avriedes tedio, yo podría pecar;
de la oración breve se suele Dios pagar,
a nós éssa nos desse el Crïador usar. (1992: 755).

Este tipo de apelaciones al oyente, que inciden en la *brevitas* y que no son en absoluto infrecuentes en la *cuaderna vía* suponen, de acuerdo con lo que hemos visto en el subapartado anterior a éste, la prueba palpable de que ciertos preceptos retóricos que persiguen el *bien fablar* a través de la conveniencia retórica se conocen. De alguna manera son recursos sutiles mediante los cuales los clérigos afianzan su autoridad en materias altas para las que se legitiman como el estamento más competente de cuantos existen. Esto supone, desde luego, algo diferente de una conciencia "literaria" que se estaría formulando conscientemente a sí misma, como tantas veces hemos pensado: esto es ante todo un procedimiento mediante el cual la *clerecía* se legitima como estamento depositario de la verdad.

En un sentido muy similar hemos de entender, por ejemplo, ese situar al oyente dentro de la narración, sin remilgos, que leemos en la cuaderna 23 del *Poema de Santa Oria*:

> Dexemos de la madre, en la fija tornemos,
> essas laudes tengamos cuyas bodas comemos;
> si nos cantar sopiéremos grant materia tenemos,
> menester nos será todo sen que avemos. (1992: 505).

Cantar, quizá, porque ya hemos visto que la *cuaderna vía* comporta un ritmo cuyas resonancias tienen más que ver con quién y cómo formula la verdad de las analogías que con el lucimiento "literario". La narración queda así encauzada sin perderse por las ramas, puesto que el paradigma a seguir no es otro que el de la propa Oria, quien "non amava palabras oír de vanidat" (*Ibid*.), nos dice la cuaderna 25c.

En el *Duelo de la Virgen* se insertan, a modo de segundo semicoro, un par de diatribas contra los judíos, así en la estrofa 182:

> Vuestra lengua tan palavrera ¡eya velar!
> havos dado mala carrera ¡eya velar! (1992: 851).

O la 184:

> Vuestra lengua sin recabdo ¡eya velar!
> por mal cabo vos ha echado ¡eya velar! (*Ibid*.).

Y es que, en un mundo donde la analogía no hace sino descubrir desde la Tierra lo que hay en el Cielo, también lo que se dice en una tiene su consecuencia en el otro, y así lo muestra la cuaderna 191:

> Mientre ellos triscaban dizién sus truferías,
> cosas muy desapuestas, grandes alevosías,
> pesó al Rey del Cielo de tan grandes follías
> como dizién de Christo e de sus compañías. (*Ibid*.).

Y es que tal parece ser la máxima que se cumple inexorablemente en la obra de Berceo: por encima de todos los estamentos el verdadero Juez no está en la vida terrenal, sino que impera *por natura* en el Cielo. La verdadera autoridad en la Tierra, por su parte, reside en quienes, a la manera de intermediarios, conocen las claves para desentrañar esa Ley Eterna.

Un orden de cosas muy distinto es el que encontramos en el *Libro de Alexandre*, donde la soberbia del rey muy bien puede estar anticipada en la conciencia que muestra

de la doblez de la retórica.[218] Lo dejan bien claro las palabras que dirige Alexandre a su maestro Aristóteles en la cuaderna 42ac: "Retórico só fino, sé fermoso fablar, / colorar mos palabras, los omes bien pagar, / sobre mi adversario la mi culpa echar" (2003: 145). Y es que la retórica parece estar considerada de una manera muy similar a la que hemos visto en los textos en prosa, como motor de los corazones y de las intenciones que los mueven, pues cuando Alexandre y sus hombres parten de Grecia se nos dice en 261ab que: "El rey non pudo tanta retórica saber / que les podiés dolor del corazón toller" (182), pero no obstante su palabra "mueve", pues en la cuaderna 943cd encontramos que: "non es omne naçido que grado non l'oviesse, / e de la su palabra grant sabor non prisiesse" (308). Eso por una parte, porque por otra, en la digresión sobre la Guerra de Troya, queda claro que la desgracia está ocasionada por la irresponsabilidad de Paris, quien no obstante "Apriso de retórica, era bien razonado" (209).

Darío, por su parte, cae en desgracia porque ante los hombres que van a traicionarlo: "entendió la palabra, mas non la voluntat" (427), en 1683b. Ante el rey no puede hablar cualquiera ni de cualquier manera, como demuestra la embajada que en un momento dado Alexandre recibe de Escitia y que se describe entre las cuadernas 1916 y 1917:

> Viniéronle de Çitia al rëy mensajeros,
> veinte eran por cuenta, e todos cavalleros,
> omnes de santa vida, simples e verdaderos,
> non sabié ningunt dellos contar doze dineros.
>
> Quando fueron venidos ant' el emperador,
> empeçó de fablar el que era mayor;
> todos lo escuchavan, ca end' avién sabor,
> era muy bien lenguado e buen disputador. (461-462).

La gradación es evidente: para empezar son todos caballeros, hombres de linaje cuyas costumbres no desmienten su *estado* (*omnes de santa vida, simples e verdaderos*), y que no mercadean con dinero. Ante el rey no habla cualquiera de ellos tampoco, sino el que es mayor, porque *era muy bien lenguado e buen disputador*, prácticamente lo contrario de lo que Alexandre se encuentra cuando se topa con las bravuconadas de un filisteo que campea en las tropas de Darío (cuaderna 1370ab), del que: "Entendió Alexandre

[218] A propósito del tema de la soberbia del rey en el *Libro de Alexandre* puede verse Amaia Arizaleta (2003: 99-103).

que fablava follía / e dizié vanedat e non cavallería" (376). En la cuaderna 1918b este hombre es capaz de ver el poder del rey cuando le dice que éste es: "com' el corazón has e fazes pareçer" (462). Es importante saber hablar ante el rey porque de lo contrario se corre el riesgo de la *ira regia*: "qui me da tal consejo, non m' es leal amigo" (507), es la seca respuesta (cuaderna 2227d) que reciben los vasallos de Alexandre cuando le piden que detenga su afán de conquista. Mucho antes, en la cuaderna 224ab, hemos podido leer una sentencia bastante explícita de cómo dicha *ira regia* puede tener su origen en la palabra: "Fue contra los de Tebas el rey muy fellón, / ca la palavra mala metiél mal coraçón" (175). La consigna que Alexandre da a Parmenio muestra a las claras la proximidad que debe tener todo hombre que sepa *bien fablar* con el rey, en la cuaderna 1281cd: "varón que tal consejo sabe a señor dar, / devrié aver vergüenza ante otros fablar" (363).

Pero la responsabilidad de *bien fablar* es codificada en el texto de manera que afecte también al rey. Si Alexandre es el espejo en el que ha de mirarse todo príncipe, no puede estar exento de esta obligación, y ya hemos visto que era "retórico fino". Cuando muere, leemos en la cuaderna 2645a que "Fue el rey en tod' esto la palabra perdiendo" (573). Y es lógico, si tenemos en cuenta que para ganarse el *señorío del corazón* de sus vasallos ha de ser diestro en el manejo de la palabra, un rey que muere no puede sino perder, simbólicamente, este sustento de su poder en primer lugar.

Por su parte las normas de elocución que regulan el texto saben discriminar lo que conviene en cada momento, como muestra la cuaderna 989ab: "Conviene que fablemos, entre las otras cosas, / de las armas de Dario que fueron muy preçiosas" (315); retórica, según las *Partidas*, es también saber ordenar las palabras como conviene, y de ahí que con afirmaciones como ésta, que aparentemente pasan desapercibidas, la *conveniencia retórica* se vaya deslizando por el texto como uno de tantos factores que lo legitiman como un discurso articulado desde el conocimiento de las leyes de la retórica, esto es, desde el saber. Cuando se describe el infierno vuelve a justificarse en ese sentido de *conveniencia*, tal como lo encontramos en 2334b: "–la materia lo manda–, quiero ende fablar" (522). Con todo, la clave tal vez se resuma como en ninguna otra parte en la cuaderna 2282:

> Fue el rëy alegre, tóvolo en grant grado,
> entendió de sus gentes que era bien amado;

respondióles fermoso, ca era bien lenguado,
farié, si al fiziesse, tuerto e grant pecado. (514).

Nuevamente se cumple la lógica según la cual el rey debe hablar de acuerdo con su *estado*. Si el mayor de los bienes es la verdad, un texto como el *Libro de Alexandre* no puede sino construir –siempre desde una óptica clerical– un rey cuyas conquistas se deben a la administración que hace del saber y cuya caída viene provocada por el olvido de la *humilitas*. Alexandre gana las voluntades de sus siervos porque sabe responderles *fermoso* y porque *era bien lenguado*. En un felón no extrañaría la mentira y, por lo tanto, el *maldecir*. Pero en un rey no puede sino ser *tuerto e grant pecado*.

Elányco El Cano quiere hablar con Apolonio de Tiro en el *Libro de Apolonio* a la llegada de éste a Tarso, y aunque Antíocho ha prohibido cualquier tipo de comunicación con el rey de Tiro, Elányco puede establecer un diálogo entre iguales, "ca era bien sabidor" (1999: 96), nos dice la cuaderna 69a. Ambos hombres pueden establecer un diálogo ya que, incluso en la adversidad de Apolonio, comparten una especie de secreto: el secreto de saber cosas que los demás no saben, de ser duchos en el arte de "descifrar" la sabiduría. Poco después (81a) será Apolonio el que exclame: "Quiero, diz Apolonio, contigo fablar" (100), y estas palabras irán dirigidas al burgués Estrángilo quien, como aclara la cuaderna 80c, "Estrángilo le dizen, ombre era onrrado" (*Ibid.*).

Las adversidades que sufre la famila de Apolonio desembocan en su final desmembramiento, y la pérdida de posesiones que los identifiquen como miembros de la monarquía. Pero hay un tipo de aspecto de la *cortesía* que no se pierde nunca y que en el *Libro de Apolonio* siempre va a funcionar como factor identitario: el *fablar*. El *fablar* es lo que hace que lo semejante conozca a lo semejante. En la cuaderna 167cd Luciana se dirige al que será su futuro esposo, y dice el texto que de la siguiente manera: "fue luego diziendo palabras de amiztat / como cosa ensennyada que amaua bondat" (128). Lo que le dice Luciana no tiene desperdicio, pues en 168cd: "semeiua que non amas gozo nin alegría; / tenémostelo todos a muy gran villanía" (129);[219] la tristeza de Apolonio es tinida por villanía por un motivo muy básico, lo muestra la cuaderna 169:

Si lo fazes por pérdida que te es auenida,

[219] No olvidemos que el solaz del rey, al fin y al cabo, era algo regulado como sabemos por las *Partidas*.

si de linage eres, tarde se te oluida,
es tota tu bondat en fallencia caýda,
pocol' mientra al bueno de la cosa perdida. (129).

Tiene sentido el reproche de Luciana, pues ya hemos insistido en la importancia que durante el siglo XIII tuvo la idea de la superioridad del saber –y del linaje– sobre el haber. Lo que no tendría sentido sería que un "omne bien ensenyado" (129), como la propia Luciana lo denomina en la cuaderna 170a, se dejase entristecer por la pérdida de sus haberes teniendo, como manifiestamente muestra a pesar de su aspecto, linaje y sabiduría.

Cuando se lleva a cabo el matrimonio, con la primera restitución de su lugar natural como rey, exclamará Apolonio (cuaderna 249c): "Non querría que fuese mi palabra mintrosa" (1999: 157). Y no puede serlo, puesto que se trata de un texto que trata de la *cortesía del buen rey Apolonio* quien, a diferencia de Antíoco, por ejemplo, actúa siempre de acuerdo con los valores de *cortesía* que el texto establece, y entre ellos saber *fablar* y no mentir. Cualidades que parecen ser inherentes a su linaje, lo mismo que Tarsiana, lejos del hogar paterno, a pesar de haber sido criada como esclava, "sabìa todas las artes, era maestra complida" (192). Una serie de personajes dispersos van restituyendo el orden en el poema, insistimos, porque *fablan* verdad, de ahí las palabras de Antinágora en su embajada con Apolonio, en 470bc: "vengo fablar contigo; su tú me conocieses, auriés plaçer comigo" (229); y de ahí que Apolonio, sin saber todavía que está ante su hija, se siente confortado por ésta justamente: "Quando houo bien dicho et ouo bien deportado" (237), que leemos en 496a.

Todo esto sucede en un poema en el que, cómo no, la *brevitas*, tiene una justificación como la que leemos en la cuaderna 655:

Destaiemos palabra, razón non allongemos,
pocos serán los días que aquí moraremos;
quando d' aquí saldremos, ¿qué vestido leuaremos
si non el couiuio de Dios, de aquell en que creyemos?

Una vez más los ecos de lo que sucederá en el otro mundo quedan recogidos en lo que se hace en *los días que aquí moraremos*. Razón breve y *vita brevis*, corroborando que hasta las figuras de la retórica llevan consigo inscrita una parte de la verdad total que aspira a ser desvelada hacia el Fin de los Tiempos.

Quizá por esta razón el elogio de España que encontramos en el *Poema de Fernán González* llega tan sólo hasta el momento en que el poeta escribe (cuaderna 153ab): “Dexar vos quiero d’esto, assaz vos he contado, / non quiero mas dezir, que podrie ser errado” (1998: 77). Y es que hablar demasiado comporta el riesgo de ir demasiado lejos y acabar hablando, también, de lo que no se sabe, y por lo tanto de exponerse a la mentira. Incluso don fray Pelayo, cuando le pronostica al conde sus futuras victorias, corta en seco en un momento dado (239a): “Non quiero mas dezir te de toda tu andança” (94). Hay una especie de suficiencia del *dezir* que recorre el poema, como muestran las palabras de Nuño Laino en 347ab: “Señor, dicho te he lo que dezir quería, / mejor consejo d’este , señor, yo non sabria” (111). E incluso cuando Fernán González arenga a sus hombres movido por la revelación de San Pelayo se distingue del resto por ser justamente aquel al que el mensaje le ha sido “revelado”, el único de entre ellos que conoce el secreto, la *poridat*, y que por lo tanto debe guardarla porque será el propio desenlace de los hechos lo que se encarge de darle sentido. Así reza la cuaderna 431:

> Otras cosas me dixo que me quiero callar,
> serie grand alongança de todo lo contar,
> mas vos aver lo hedes aina de provar,
> fasta que lo provedes, aver me he de callar. (124).

Esto sucede en un poema en el que el *fablar* adquiere una relevancia social de primer orden. Gonzalo Díaz “un sesudo varon” (88) habla delante del conde y añade en la cuaderna 207bc: “si yo fable sin guisa, vos me lo perdonedes; / dezit agora vos lo que por bien tovierdes” (89). Y la respuesta del conde, aunque discordante con lo que dice Gonzalo Díaz, no puede sino desarrollarse, de acuerdo con su condición, en el plano del *bien fablar* (cuaderna 208cd): “maguer que fue sañudo, no l’fablo desguisado, / mas contradixo l’ todo quanto avía fablado” (89). Quizá no haya máxima que defina mejor el proceder a seguir que lo que se dice de doña Sancha en 707b: “dixo pocas palabras e muy buena razon” (170).

Una escritura de la servidumbre

Vamos a ver ahora cómo la relación entre la inmovilidad de la Escritura y la variedad de las escrituras en lenguas vulgares (o lo que es lo mismo, entre el Libro y la variedad de libros) queda regulada –de acuerdo con la lógica feudal– a través de un proceso mediante el cual la escritura se presenta a sí misma como parte derivada de un

ejercicio de servidumbre, de la misma manera que los libros *sirven* al esclarecimiento del sentido del Libro, y la lengua hablada, las palabras, a la Escritura.

Dicha estructura se dará, fundamentalmente, a partir del tópico de la *humilitas*, entendida ésta en una definición de raigambre etimológica: cómo el *hombre* (*humus, humilde*) *sirve* a su *materia* (el principio femenino, fecundador, la *mater*). Y con este proceso se presenta no ya sólo como *siervo* del Creador al que glosa, sino también como *siervo* dentro del sistema tripartito de los tres órdenes en el que ocupan su lugar establecido *por natura* los *oratores*.

Fecundidad de la palabra

Los lectores del siglo XXI estamos acostumbrados a pensar que la palabra precedió en la historia a la aparición de la escritura.[220] Algo así, sin embargo, resultaría intraducible para la mentalidad medieval, y el hecho no es de poca importancia. Nuestros medievales habrían pensado que esa escritura del mundo a la cual hemos aludido en la primera parte de este capítulo tendría una existencia previa a la confusión babélica de lenguas. No obstante la máxima del *Génesis* según la cual en el principio fue el Verbo es uno de los axiomas fundamentales de la civilización del Occidente medieval. De acuerdo con esta precedencia de la escrritura sobre la palabra (como Adán fue antes que Eva) observa Foucault que esta última no era "sino la parte femenina del lenguaje, algo así como su intelecto pasivo; la Escritura, en cambio, es el intelecto activo, el «principio masculino» del lenguaje. Sólo ella detenta la verdad" (2005: 47).

Bastaría con pensar en la propia disputa entre *clerecía* y *juglaría* para darse cuenta de que es justamente este principio activo derivado del conocimiento de la Escritura el que se esgrime de fondo como conservador de la verdad por parte de los clérigos una vez los discursos en lenguas vulgares empiezan a multiplicarse. De la misma manera que la mujer constituye un signo engañoso, de doble filo,[221] surgido de la fragmentación de la Unidad, la multiplicidad de discursos, que a imagen y semejanza de la mujer se multiplican en las lenguas vulgares, hacen necesaria –siempre según la

[220] De hecho, mientras escribo esto, tengo cerca de mí un *best-seller* de Peter Watson, *Ideas. Historia intelectual de la humanidad* (2006), donde puede leerse cómo surgió el lenguaje humano y, posteriormente, la escritura. Es un ejemplo paradigmático.

[221] A este respecto puede verse Olalla (1995), trabajo sobre el que volveremos enseguida.

orientación clerical de la *cuaderna vía*– una senda que dirija y reoriente una y otra vez el discurso en una dirección concreta: la de aquellos que se legitiman como poseedores de la verdad gracias a su destreza en la práctica de un saber *sin pecado* (y ya hemos visto que no solamente *formal*) amparado en la Escritura.

Roger Dragonetti articula, partiendo de categorías similares a las de Foucault, una explicación bastante interesante. Advierte Dragonetti de que "l'impératif théologique, qui soumet l'artiste à l'autorité divine, trouvait son *analogon* dans la structure féodale d'une société laïque fortement hiérarchisée" (1980: 45). En consecuencia:

> l'écrivain pour ejercer son métier devait accepter de vivre sous la depéndanse de deux qui, en vertu de leur "ordre", fixé par la divine providence, en étaient les représentants sur la terre. Ce déplacement de l'ordre théologique dans la societé profane s'accompagne d'une rhétorique protocolaire qui simule ou symbolise à son tour l'attitude d'obédience de l'écrivain à l'égard de l'autorité (*Ibid.*).

Y a partir de ahí se daría un acto que Dragonetti define como *travestissement théologique*, "selon lequel le principe de fécondité du geste scriptural est attribué au donateur", y que ahora "trouve son homologue dans la version féminine du même protocole" (*Ibid.*). Claro que, esta *versión femenina del mismo protocolo* se explica así: "La substitution subversive de la figura de la Mère, donatrice du Livre, à la figure du Père est le *signe* sous lequel ont pris naissance et se sont déployées, de siècle en siècle, les littératures lyriques et narratives d'inspiration courtoise" (*Ibid.*). Pero antes de llegar a ese tipo de "literaturas", señala Dragonetti: "Le privilège accordé à la féminité du langage (image inversée de la théologie du Père) surgit avec la naissance des *langues romanes*. Ce que a pour conséquence de conjoindre, de façon décisive et de préférence au latin, le mystère de la poésie des langues à celui des *langues maternelles*" (45-46).

Quizá Dragonetti, que dedica su libro a Jacques Lacan y lo publica en una colección de orientación freudiana, abuse de conceptos (tal es el caso de la propia idea de *lengua materna*) un tanto ajenos a la Edad Media. Sin embargo no se le puede reprochar que su observación carezca de una gran capacidad para la sugerencia. Y es que, en efecto, el paso del uso exclusivo del latín, la lengua precisamente de la *Patrística*, a aquellas lenguas que se formulan en voz alta y tienen la capacidad de ser entendidas, no es un proceso que pudiera darse desprovisto de ciertas normas que se

articularían, desde luego, desde la desconfianza hacia esas lenguas que, como se pensaba de las mujeres en la Edad Media, podían llevar fácilmente al engaño. Es interesante que Dragonetti hable de una *retórica protocolaria*, pues sólo algo así pondría orden y mesura ante el recelo que estas lenguas provocan. Por eso quizás los textos castellanos en *cuaderna vía* insisten tanto en estar escritos *sin pecado*, siguiendo unos patrones retóricos bien establecidos.

Ángela Olalla ha definido la posición medieval hacia la mujer como una actitud "bajo el signo del doble", en tanto que, escribe Olalla: "No se puede olvidar que es el pecado de Adán (es decir, de Eva) el que determina la desigualdad al convertir la copulación en una necesidad y provocar la separación de lo humano y lo celestial. La Virginidad es «lo uno», lo puro o Cielo, lo anterior a la perdición, al desgarro, a la Caída" (1995: 483); de manera que, insiste esta autora: "Así el mito de la Uno y, por tanto, la temática de la virginidad domina el Universo Celeste mientras que el universo terreno se rige por un número binario que, al desgarrar, separa los sexos" (484). Es este desgarro, precisamente, el mismo que opera en la separación de lenguas, quedando las tres lenguas sagradas (hebreo, latín, griego), para la escritura del Libro (y el latín en concreto privilegiado como lengua del dogma y de la Iglesia) y las lenguas romances, posteriormente, como exponente máximo de la escisión de la Unidad primigenia que habría desembocado en la confusión babélica de la heterogeneidad de lenguas. En ese sentido se explica perfectamente que, como decía Foucault, la Escritura fuese concebida como principio masculino y la palabra (al fin y al cabo la palabra que se entiende, el *roman paladino en el cual suele el pueblo fablar con su vecino*) quedase como el principio femenino capaz de procrear, no a causa de su santidad, sino quizá precisamente a causa de su pecado original. Significativamente, en el Libro III del *Libro del Tesoro*, dedicado como se sabe a la retórica, se hace una distinción en el Capítulo 4 entre *dos maneras de fablar, por boca o por letras*. De la primera de ellas, *por boca*, leemos que "ante es la comunal fabla de los onbres, que es sin arte & sin maestria; e atal non devedes querer, & deve seer de las mugeres & del pueblo menudo, ca tales non se deven de entremeter en las cosas de las çibdades" (1989: 180).

Por eso aquí queremos utilizar la "fecundidad de la palabra" como hilo conductor de este apartado. Una fecundidad, hay que decirlo, ante la que el hombre medieval adopta una actitud de desconfianza, pues si por una parte es ella misma la que

posibilita la aparición de nuevos discursos que acerquen la palabra de Dios a quienes no pueden ya entender el latín, al mismo tiempo es susceptible de multiplicar y proferir todo tipo de mentiras, *juglarías* y *mesteres con pecado*.[222]

Sin salir de las etimologías, en IX, 5, 6, leemos a propósito de la palabra *mater* que: "Mater dicitur, quod exinde efficiatur aliquid. Mater enim quasi materia; nam causa pater est" (2004: 774).[223] Una definición circular que se completa con aquella otra que encontramos a propósito de *materia*: "Materia inde dicitur omne lignum quod ex ea aliquid efficiatur; vel si ad ianuam referas vel ad statuam, materia erit. Ad aliquid enim materia semper accipienda est, sicut elementa materiam rerum esse dicimus quia inde ea, quae sunt, facta videmus; et materia quasi mater dicta" (1290).[224]

Podría ser una buena metáfora: el poeta trabaja, como el carpintero, con la *materia/madera* que le ofrece la lengua, que no es el latín, para hablar de –y tratar de restituir su voluntad– la causa primera, del Creador. Pero la *materia*, que comparte etimología con *mater*, es variable y maleable, como era visto el principio femenino aplicado a la palabra. Escribir, digamos, es una operación que consiste en honrar a la *materia* sobre la que se escribe. De alguna manera se repite el juego incansable de la

[222] Desde las *Etimologías* de San Isidoro hay cierta incontinencia, representada en la raíz de *femina*, que se denomina *amor femineus*. Así lo leemos en el Libro XI, 2, 24: "Femina vero a partibus fermorum dicta, ubi sexus species a viro distinguitur. Alii Graeca etymologia feminam ab ignea vi dictam putant, quia vehementer concupiscit. Libidinosiores enim viris feminas essa tam in mulieribus quam in animalibus. Vnde nimius amor apud antiquos femineus vocabatur" (2004: 874). Dentro de esta parte *quia vehementer concupiscit* podríamos situar la palabra humana, separada de la Escritura. La traducción española de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "*Femina* deriva su denominación de las partes de los muslos, *fémur*, en que su sexo se distingue del del varón. Otros creen que la etimología es griega, haciendo derivar el nombre de *femina* de la fuerza del fuego, porque su concupiscencia es muy apasionada: se afirma que las hembras son más libidinosas que los hombres tanto entre las mujeres como entre los animales. Por ello, entre los antiguos, un amor ardiente se llamaba amor femíneo" (2004: 875).

[223] Traducción: "Se dice «madre» porque de ella procede algo. *Mater* viene a equivaler a *materia*; el padre, en cambio, es la causa" (2004: 775).

[224] Traducción: "Se denomina *materia* (madera) a todo tipo de maderamen del que puede fabricarse algo; ya se trate de una puerta o de una estatua, se hablara de «madera». Para cualquier cosa siempre debe utilizarse la madera; en este sentido decimos que los elementos son la *materia* de las cosas, porque a partir de ella vemos que las cosas son lo que son. Y se dice *materia* como si se dijera *mater* (madre)" (2004: 1291).

servidumbre hacia la dama para que ésta no pueda salir de los propios códigos que la *clerecía* va a establecer.

Entre el Cielo y la Tierra

Una de las características en las que Hans Robert Jauss hace descansar la *alteridad* de la "literatura" medieval es precisamente el tópico de la *humilitas*. La manera mediante la cual lo define nos viene muy al caso:

> Alla gradazione gerarchica degli esseri nella cosmilogia e al principio triadico secondo cui tra Dio e l'uomo, l'anima e il Corpo, como in generale tra tutti gli estremi, occorre la presenza di istanze di mediazione, corresponde una visione del Mutare delle cose che è esattamente l'opposto del concetto moderno di evoluzione: mentre per la cosmologia medievale era axiomático che le cose perfette precedono tutte quelle imperfette, pero la logica evoluzionistica delle scienze naturali moderne vale il principio che ciò che sta all'origine non può avere una preminenza ontologica su ciò che da esso è derivato (non a caso "primitivo" ha assunto per noi un significato peggiorativo). Perciò anche l'oggetto dell'arte aveva per l'autore medievale un significato già da sempre "insito in lui"; egli non aveva quindi bisogno di cercarlo, e men che meno di conferirlo a una realtà a esso estranea. Egli scriveva con la caratterisitica *humilitas* del poeta medievale, per onorare e trasmettere la sua materia, non per esprimersi o per aumentare la fama personale (1989: 16).

Si, como nosotros pensamos, Jauss está en lo cierto, la manera en la que hemos aprendido a leer la llamada "literatura" medieval es bastante inadecuada en el sentido de que lo hemos hecho al amparo de esa noción de "primitivismo" en el que se daría inicio a nuestra actual forma "literaria". Ese puede ser un criterio útil para organizar y dotar de orden los manuales de historia de la literatura, pero completamente distorsionador por cuanto se basa justamente en un criterio que es la antítesis del que definía la relación del hombre medieval con la escritura. Señala Jauss que las cosas perfectas, en el mundo medieval, preceden a las imperfectas, y eso es poco menos lo que acabamos de poner de relieve en el apartado anterior: Dios escribe su Escritura sobre el mundo, y en un momento dado, por el pecado de soberbia, tal Escritura se fragmenta en la diversidad de escrituras, haciendo imperfecto lo que en principio era perfecto.

De ahí, claro está, la *humilitas* como forma de "honrar", "transmitir", la materia sobre la que se escribe. *Materia* que, ya lo hemos visto, viene de Dios y requiere de un

orden para ser entendida. El poeta *de clerecía* se presenta así como el siervo que va a glosar la materia cuya causa es su Señor, que es el Creador, y por tanto no hay cabida para una conciencia de autor tal y como la entendemos hoy, pues la materia precede en excelencia a su propia palabra humana, y de ahí que toda materia tenga algo que, en el fondo, no es cuestionable, que debe ser constantemente transmitido para que se conserve. En las *Etimologías* (IX, 4, 43) pone de relieve San Agustín la palabra "siervo" (*servum*) y "conservar" (*cum servabantur*): "Servi autem vocabulum inde traxerunt, quod hi, qui iure belli possint occidi a victoribus, cum servabantur, servi fiebant, a servando scilicet servi appellati" (2004: 770).[225] También la palabra "servidumbre" (*servitus*) deriva de "conservar" (V, 27, 32): "Servitus a Servando vocata. Apud antiguos enim qui in bello a morte servabantur, servi vocabantur" (524).[226]

El feudalismo es un sistema que tiende a la inmovilidad, de estructura inmovilista, en la cual se pone en juego una red de vínculos personales (Parain 1992: 26) que tienen que ver con la servidumbre. Es en esta red en la que se sitúa la escritura del clérigo, como hemos denominado a este apartado, entre el Cielo y la Tierra. Por una parte ya hemos visto que Berceo se llama a sí mismo "juglar de Dios", y prácticamente todas las obras *por la cuaderna vía* empiezan con invocaciones a la Divinidad: el escritor medieval se presenta así como siervo de Dios, el único Señor de todos los señores, y en ese sentido es donde decimos que su servidumbre es debida hacia lo que hay en el Cielo; pero en la tierra, el clérigo manifiesta la idea de "servir" de su *mester* a los demás hombres, con lo que no hace sino cumplir con la función de trasladador de la sabiduría que el Creador le ha otorgado como miembro del estado de los *oratores*, y de ahí que sean frecuentes, en textos que se recitaban en voz alta, numerosas fórmulas dirigidas al oyente para mantener la atención sobre lo que se narra pues, Dios aparte, no a otra persona que al oyente se *sirve*. Y a través de esta manera de articular la escritura queda controlada la "fecundidad" de la palabra humana haciéndola "parir" en un sentido concreto ante la amenaza de su propia diversidad: el sentido que establece el clérigo de

[225] Así lo traducen José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "El origen del vocablo *siervo* es debido a que los que, de acuerdo con las leyes de la guerra, podían ser matados por los vencedores y eran, sin embargo, preservados de la muerte, se convertían en siervos; y precisamente de esa «conservación» de su vida derivó el nombre de «siervo»" (2004: 771).

[226] Traducción en español: "La *servitus* (esclavitud) deriva su nombre de «conservar», pues entre los antiguos, los prisioneros de guerra que se libraban de la muerte se llamaban siervos" (2004: 525).

que todo buen vasallo sirve a su señor, y que lo que él cuenta está al servicio, precisamente, del Señor de todos los señores.

Ya se ha visto que en *Del sacrificio de la misa* empezaba Berceo invocando al "Reï que regna por natura" (1992: 947), y que "en su onor querría fer una escriptura" (*Ibid*.), como está escrito en la primera cuaderna. En los *Himnos*, concretamente en la cuaderna 2b del primero de ellos, se menciona al Espíritu Santo como "dono dulç e precioso de Dios Nuestro Señor" (1992: 1071). En la cuarta estrofa de la *Vida de Santo Domingo de Silos* el tema de la servidumbre se hace tan transparente que Berceo se llama a sí mismo "obrero" de Dios:

> En el nombre de Dios que nombramos primero,
> suyo sea el precio, yo seré su obrero;
> galardón del lacerio yo en Él lo espero,
> qui por poco servicio da galardón larguero. (1992: 259).

Y el propio Santo Domingo es descrito, en la cuaderna 84d, desde la *humilitas*, pues se nos dice que era "homilloso en fechos, en dichos verdadero" (279). Todo eso sin que Berceo deje de recordarnos los motivos por lo que escribe la vida del santo, en la cuaderna 758:

> Señor Sancto Domingo, yo bien estó creído,
> por est poco servicio que en él he metido,
> que fará don Christo por mí algún pedido,
> que me salve la alma quando fuere transido. (449).

Después de esta cuaderna, en la 759ab, la imagen de la servidumbre se desdobla, pues si Berceo declara abiertamente su servicio a Dios y al santo, va a pedir a los oyentes un "Pater Nostres" justificándose así: "Señores, no me puedo assí de vos quitar, / quiero por mi servicio de vos algo levar" (*Ibid.*). En la penúltima estrofa, la 775cd, vuelve a apuntar al Cielo y se dirige al santo para pedirle que interceda por él, como su humilde servidor: "esti poco servicio tú lo deña tomar, / e deña por Gonçalo al Criador rogar" (453).

Los ejemplos podrían ser muchos: Berceo se presenta como alguien que presta servicio al Santo y al Criador alabando sus milagros y bondades. Lo mismo sucede con su vertiente mariana, en la que el riojano rinde obediencia a María por ser la intercesora por la cual el Verbo llegó al mundo. Se trata de esa *retórica protocolaria* de la que

hablaba Dragonetti aplicada al vasallaje que, mediante la lengua romance, se le rinde a la figura de la Madre. En los *Milagros de Nuestra Señora* no es otra cosa que un "buen aveniment" lo que se propone narrar, y para empezar recuerda, en la cuaderna 1a, la condición general que afecta a todos los hombres: "Amigos e vasallos de Dios omnipotent" (1992: 561). Y en los *Loores de Nuestra Señora* la invocación a la Virgen se produce para "que pueda tu materia quál o cómo seguir" (1992: 870). En el *Poema de Santa Oria* escribirá (cuaderna 3b) que: "a ella mercet pido, ella sea mi guía" (1992: 499).

Por muy profana que sea la raíz de su materia, la "nueva maestría" del *Libro de Apolonio* no puede sino empezar "En el nombre de Dios et de Santa María" (1999: 71), y otro tanto sucede con el *Libro de Alexandre*, quien en la cuaderna 4cd de su famoso Exordio se encomendará de la siguiente manera: "el Crïador nos dexe bien apresos seer, / si en algo pecamos, Él nos deñe valer" (2003: 133). Aunque de materia más castellana, tampoco olvida el *Poema de Fernán González* empezar con la invocación pertinente: "En el nombre del Padre que fizo toda cosa, / del que quiso nasçer la Virgen preciosa / e del Spiritu Santo, que igual dellos posa" (1998: 41).

Son bien conocidos los ejemplos como los anteriores, mediante los cuales el clérigo se presenta, a través de su escritura *por la cuaderna vía*, como vasallo del Señor; pero el recordatorio del vasallaje es tan omnipresente que el clérigo presenta su *mester* como un servicio, como sucede con los dos primeros versos del *Alexandre*: "Señores, si queredes mi serviçio prender, / querríamos de grado servir de mi mester" (2003: 129). En este caso, muy citado, la idea de que se está prestando un servicio se da de manera explícita, pero hay otra manera en que el servicio se presta implícitamente: nos referimos a las numerosas fórmulas mediante las cuales el relato se abandona para dirigirse directamente al oyente, al que como clérigos detentadores de la verdad (y por lo tanto con el deber de compartirla) se le presta un servicio continuamente que no se dirige ya tanto hacia el Cielo, sino a quienes escuchan en la Tierra.

Sería ciertamente fatigoso mencionar todas y cada una de esas fórmulas, pues son abundantísimas y noy hay poema en el que no se den con generosidad, así que nos limitaremos a señalar al menos alguna para cada uno de los poemas. En el propio *Libro de Alexandre*, tras la descripción del reino de las amazonas, nos dice la cuaderna 1871:

> Finque todo lo al, la estoria sigamos,
> del pleito de la reina en esso entendamos;
> merced al Crïador, sólo dezir podamos,
> assaz emos razón, materia que digamos. (1992: 454).

Con esta sencilla interpelación al oyente el discurso evita perderse en la fecundidad de la palabra y encauza constantemente la materia que tiene que ver única y exclusivamente con el Creador, recordando el fin perseguido. Tal es la manera, también, en la que se articula este *mester*, este *servicio*, encaminado a la instrucción de la verdad. De ahí, también, la manera de dirigir el transcurso de la narración hacia el final del poema para anticipar una conclusión moral que quede libre de todo lo innecesario, como advierte la cuaderna 2663ab: "Dexemonos del planto, ca cosa es passada, / quiero ir destajar por ir a la finada" (576).

Los continuos cambios de escenario a los que nos somete el *Libro de Apolonio* obligan al recitador-narrador a *servir* a su audiencia instalando la acción en su lugar oportuno: "en el rey Apolonio, tornemos el ministerio" (1999: 183), leemos en la cuaderna 325c; o "Razón non alonguemos, que serìa perdición" (265), en 584a; para concluir en la cuaderna 655ab con el ya mencionado: "Destaiemos palabra, razón non allongemos, / pocos serán los días que aquí moraremos" (285). En un sentido muy similar encontramos fórmulas que se dirigen al oyente en el *Poema de Fernán González*, como la de la cuaderna 159cd: "otrossí non vos quiero la razón alongar, / quiero en don Alfonso, el Casto rey, tornar" (1998: 79).

En *Del sacrificio de la misa* dice Berceo, a propósito de un momento en el que el preste da la espalda a los feligreses (cuaderna 70a) que: "Esta significancia vos querría dezir" (1992: 971). Y como quien ofrece un servicio se articula la voz en la primera cuaderna de *Los signos del Juicio Final*:

> Señores, si quisiéssedes atender un poquiello,
> querría vos contar un poco de ratiello
> un sermón que fo priso de un santo libriello
> que fizo sant Jerónimo, un precioso cabdiello. (1992: 1044).

Con los oyentes parece dialogar el autor-recitador en la *Vida de San Millán de la Cogolla* cuando leemos en la cuaderna 55a: "De la sue santa vida ¿quí vos podrié dezir?" (1992: 141); o en la 197d: "dezir non vos la quiero ca vergüença avría" (177).

Un ejemplo prototípico en la *Vida de Santo Domingo de Silos* bien podría ser el de la cuaderna 33:

> Movamos adelante, en esto non tardemos,
> la materia es grande, mucho non demudemos,
> ca de las sus bondades, manguer mucho andemos,
> la millésima parte decir no la podremos. (1992: 267).

Muy similar, por cierto, a esta otra, la 16, que encontramos en el *Martirio de San Lorenzo*, cuando se pretende dejar a un lado el episodio de Valerio y Sixto para volver a centrar la narración:

> Grand serié la materia por en ambos fablar,
> serié grand reguncerio, podriévos enojar;
> tornemos en Laurencio la su passión contar,
> a lo que prometiemos pensemos de tornar. (1992: 467).

En los *Milagros de Nuestra Señora* este tipo de procedimientos son muy frecuentes, ya que se trata de mantener la atención del oyente entre un milagro y otro, como nos muestra la cuaderna 377:

> Por provar esta cosa que dicha avemos,
> digamos un exiemplo hermoso que leemos;
> cuando fuere contado, mejor lo creeremos,
> de buscarli pesar más nos aguerdaremos. (1992: 659).

Y también en el *Poema de Santa Oria* encontramos alguna fórmula mediante la cual el *mester* del clérigo sirve al oyente resituándolo en la acción, como sucede en el primer verso de la cuaderna 23: “Dexemos de la madre, en la fija tornemos” (1992: 505). Y en los *Loores de Nuestra Señora*, 103a: “Cambiemos la materia, en otro son cantemos” (1992: 895).

Y eso es precisamente lo que nosotros vamos a hacer ahora.

4. La escritura en marcha

En esta tesis no hemos ocultado nuestro apego al siguiente axioma: leemos como nos han enseñado a leer.[227] Es tan evidente esta perogrullada, tan interiorizada la tenemos, que inevitablemente es una de las cosas que primero tendemos a perder de vista en la lectura. Esto no excluye, ni mucho menos, a los textos del Medioevo. Pero hasta la lectura tiene su historia, como la tienen sus métodos.

Para un teórico, digamos en frío, de la literatura la estilística no deja de ser una escuela con un comienzo, un desarrollo, y un fin más o menos finiquitados y relativamente alejados en el tiempo. Para un estudiante de enseñanza secundaria, al menos en España, la estilística no será sino el método de comentario de texto que se le inculque, no con el nombre –y ahí reside la fuerza de esta operación– de *método estilístico*, sino con el mucho más genérico de *método de comentario de texto*. Somos conscientes de la enorme generalización que implica decir esto, pero sólo pretendemos ilustrar cómo en ocasiones el lenguaje se vale de ciertos desplazamientos para ocultar sus verdaderas intenciones. El gran Germán Orduna, tratando de definir lo que él consideraba un "nuevo enfoque en el estudio de la literatura española medieval" se quejaba amargamente de la irrupción sobre un objeto de estudio, el de la "literatura" medieval –que al parecer siempre fue territorio "puro", "sin mácula", de la filología más tradicional– de la inabarcable sucesión de teorías posmodernas, para llegar a la siguiente conclusión: "Teniendo claras las ideas y seguro el rumbo, advertimos que toda esta desmesura ha sido un revulsivo necesario en un momento de excesivo academicismo o retórica crítica" (1995: 131). No es que le faltase razón, pues la proliferación de métodos y el continuo destronamiento y ensalzamiento de paradigmas en las últimas décadas roza lo delirante; pero hay algo en su observación que hace que chirrien las piezas del engranaje de su discurso, pues Orduna emitía su juicio *teniendo claras las ideas y seguro el rumbo*, y no duda en calificar como *toda esa desmesura* a prácticamente toda la crítica llevada a cabo durante tres décadas que no coincide exactamente con la suya. De ahí que la conclusión ante este hecho no pueda ser que la

[227] Véase al respecto el magnífico trabajo, ya mencionado, de Nuñez Ruiz y Campos Fernández-Fígares (2005).

de quien monta guardia a la defensiva: "También esta epidemia deformante y aniquiladora del espíritu será posiblemente reducida a niveles controlables" (*Ibid.*). Llama la atención lo beligerante de su léxico: *epidemia deformante y aniquiladora del espíritu, reducida a niveles controlables...* O en otras palabras, la negación absoluta de toda crítica materialista y su adscripción abierta al método espiritualista, a la aplicación del esencialismo, como único camino legítimo, ya no sólo científicamente, sino éticamente.

Respetamos mucho la obra de don Germán Orduna, muchísimo, pero tal vez las palabras que hemos reproducido no sean del todo un buen consejo. Y pensamos que no lo son por una razón bastante sencilla: imponen la autoridad de un determinado enfoque mostrando una actitud beligerante frente a otras perspectivas que, no obstante, en ningún momento –paradójicamente– son desmontadas en su artículo. En cualquier caso nos valen como ejemplo de cierta idea que parece poner toda su confianza en la infalibilidad de los métodos (de unos determinados métodos avalados por la tradición)[228] aplicados al estudio de la "literatura" medieval.

En España la impronta estilística ha enseñado a millones de lectores (o de escolares, puesto que el lector siempre es un diletante autodidacta) a leer y comentar textos a través del manual de don Fernando Lázaro Carreter y don Evaristo Correa Calderón, *Cómo se comenta un texto literario*. Podríamos decir que la distinción fundamental en torno a la cual se articula el método no es otra que la muy extendida entre forma y fondo: "La gente llama *fondo* a los pensamientos, sentimientos, ideas, etc., que hay en una obra. Y *forma*, a las palabras y giros sintácticos con que se expresa el fondo. Este viene a ser una especie de organismo, y la forma, la piel que lo recubre" (1998: 15-16). Así reza la definición escrita en un delicioso tono didáctico. Y no es casual que se diga que es la *gente* (no la crítica filológica) la que llama *fondo a los pensamientos, sentimientos, ideas, etc., que hay en una obra*, y *forma, a las palabras y giros sintácticos con que se expresa el fondo*. La idea puede esquematizarse así: hay un *fondo* que, al expresar ideas, sentimientos, pensamientos, etc., muestra, "expresa", la

[228] Y la tradición es importantísima, pero no sagrada. Para una crítica a la idea de la universalidad de los métodos véase Rodríguez (2005: 35). Por cierto que es molesto, en mi breve experiencia, que la crítica a determinados aspectos sostenidos por la tradición, se haya confundido con una especie de legitimación insensata del *todo vale*.

"interioridad" de un sujeto (el autor) y una *forma*, que vendría a ser el lenguaje, herramienta universal y común de la que partiría ese sujeto para *particularizarse*. De ahí que se nos diga que: "Ambos forman la obra artística; y no por separado, sino precisamente cuando están fundidos" (16). *Fundidos*, se entiende, en función de ese sujeto (de ese autor) que los codifica dotándola, a la *obra artística*, de una unidad indivisible e indisoluble. Y este parámetro valdría, como de hecho vale en el citado manual, para comentar un *texto literario* desde el Arcipreste hasta Cela.

Resumamos más aún: según esta tendencia existe un estilo de época y también unos rasgos individuales que, partiendo de él, lo particularizan y son los que dotan de valor a la obra literaria mediante su plasmación como estilo individual. El principio es antiguo y lo formula Dámaso Alonso en su famoso *Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Hace mucho que el texto así entendido ha sido puesto en entredicho, pero es sorprendente, fuera del ámbito del debate académico, la vitalidad que el método estilístico sigue teniendo de hecho en las escuelas; de ahí que nos refiriéramos a su carácter engañoso: engañoso porque se formula a sí mismo con pretensiones de universalidad cuando en realidad es tan histórico como cualquier otro. Y eso es precisamente lo que nos lleva a preguntarnos si esa distinción binaria entre forma y contenido como parámetro enunciador de la escritura fue siempre así, también en los textos medievales, o si, por el contrario, como afirma el profesor Juan Carlos Rodríguez (2001) tendríamos que hablar, más bien, de una *norma*,[229] radicalmente histórica, que haga funcionar al texto de acuerdo con su lógica interna.

Se trata, en este capítulo, de ver qué leyes articulan la construcción del texto, de acuerdo con su propia *norma*. El gran problema es que, a nuestro entender, el pensamiento del hombre moderno se basa en una estructura binaria (la que está en la base de la distinción entre forma y contenido, significante y significado, etc.) que no coincide con la estructura ternaria mediante la cual se articulan los discursos medievales *por la cuaderna vía*. Si para nosotros construir un texto es "cerrar" (o "encerrar") un significado en un significante, un contenido en una forma, a través de la acción "creadora" de un sujeto, el texto medieval es "abierto" al presentarse como elaboración constante, parcial pero integrante, de ese gran Libro del mundo cuyo desvalamiento

[229] "Existe sin duda una ideología literaria: la reproducción de las propias condiciones de producción" (2001: 31)

último es el objetivo que toda escritura persigue. Hablamos de un discurso "abierto", por tanto, pero no en función de una especie de modernidad anticipada, como la que Hans Ulrich Gumbrecht (1992) cree detectar para el *Libro de buen amor* o la *Celestina*, sino precisamente "abierto" como corresponde a la noción del tiempo sacralizado que tales poemas elaboran y su interior y desde la cual son elaborados.

Porque éste es un capítulo dedicado al tiempo. Pero a una noción del tiempo, ésta en la que se desenvuelven los poemas en *cuaderna vía*, que no tiene nada que ver con nuestra noción de "evolución histórica", sino que es una noción finalista propia de las sociedades sacralizadas. Hablamos de un tiempo sacro en el que cada cosa tiene su explicación, su finalidad, como pieza del engranaje divino. Un ejemplo actual, si se nos permite, puede ilustrar a la perfección la diferencia entre este tiempo sacro al que nos referimos y el tiempo concebido desde nuestra estructura binaria de pensamiento. Un mismo acontecimiento puede ser leído de dos maneras en función de si se mira con una óptica sacralizadora o una óptica desacralizada. Durante el funeral de Juan Pablo II, retransmitido por la televisión, vemos una Biblia abierta colocada sobre el féretro; en un momento se agita el viento y éste hace que una hoja pase sin que ninguna mano intervenga. Si lo vemos desde nuestra perspectiva binaria la mirada sobre este hecho sólo puede ser "literal", explicándose por una relación causa/efecto: pues hay una causa (que sopla el viento) que trae consigo un efecto (que una hoja, por tanto, se mueve), de la misma manera que en el texto hay una causa (la intención de un autor que se ve en el *fondo* de una obra) y un efecto (el *efecto* estético que produce la codificación de ese *fondo* en una *forma*).[230] En TVE el comentarista no deja que el detalle pase desapercibido y rápidamente se apresura a decir que la hoja que se mueve representa el paso del tiempo, la transición de un Pontífice a otro. Éste bien puede ser un ejemplo de mirada sacralizadora, porque la mirada sacralizadora no es literal sino alegórica, y la relación causa/efecto cuenta en este caso, además, con un tercer factor: hay una voluntad divina que se hace patente en ese acto de hacer que el viento consiga pasar la hoja. El hecho no es así algo "literal", sino un signo mediante el cual la voluntad de

[230] Sobre esta relacion entre *efecto* y *forma* pensemos, por ejemplo, que cuando vamos al cine y vemos que una película trate de sorprendernos utilizando recursos formales inverosímiles decimos que es *efectista*; o cuando creemos que la mirada personal de un director se diluye en artificios es que éste, probablemente, está abusando de los *efectos* especiales.

Dios se hace visible sobre el mundo. Tenemos así la causa, el efecto, y la Causa de la causa.

Y es en este tipo de mirada sacralizadora en la que nosotros vamos a situar los textos en la *cuaderna vía.* O mejor dicho, "resituar", porque nuestra mentalidad binaria ha acabado por imponerse, como vamos a ver a continuación, hasta en la propia imagen física del libro, desterrando por completo los vestigios de una manera de estructurar la obra que en su momento fue ternaria. Cómo funciona en los textos esa estructura ternaria, derivada de una manera sacralizada de concebir el tiempo, es lo que vamos a tratar de analizar en este capítulo.

4.1. Un *ángulo ciego* del que partir

Los conductores sabemos lo que es un *ángulo ciego*: cuando se adelanta a otro vehículo es ese ángulo, mínimo pero sin embargo crucial, que no puede verse desde ninguno de los retrovisores, es ese punto de intersección que se nos escapa y en el que a veces puede estar situado otro vehículo con el que se produzca la colisión. Algo parecido sucede cuando nos enfrentamos a los textos medievales modernamente editados. Leemos "obras", pero perdemos de vista que en su día esas obras fueron sencillamente "libros".

Hans Robert Jauss lo explica perfectamente: "Il modello umanistico del testo classico trasformò il libro nell'*opera* o singolare prodotto del suo creatore e portò con sé distinzioni di fondo che erano tanto ovvie pero l'arte autonoma dell'epoca borghese, quando inadeguate a la letteratura del Medioevo" (1989: 11). En este primer apartado vamos a establecer la diferencia entre el libro, en su sentido Medieval, y la obra, en sentido moderno, para tratar de no dejarnos arrastrar por ese *ángulo ciego*.

De la obra/libro al libro/obra.

Como la distinción es extraña vamos a explicarla, pero antes aclaremos que hemos elegido estos términos simplemente porque pueden servirnos para establecer una distinción básica de la que partir. La caracterización podríamos sintetizarla así: la *obra/libro* se lleva a cabo desde la conciencia moderna de autoría, y en ella la obra hace referencia al trabajo (lo que se "opera" con el texto) mientras que el libro es el medio físico en el que se plasma, y podemos decir que básicamente es lo que hoy entendemos

por “obra literaria” cuando compramos un libro; el *libro/obra* surge, originariamente, de la conciencia de la *humilitas* que glosa el Libro del Creador, y en ella originariamente el libro es el trabajo, lo que se construye desde la imagen central de los dos libros que ya ha sido vista aquí, mientras que la obra es la manera en la que nos ha llegado, formateado, a nosotros como lectores actuales, de manera que podemos decir que este *libro/obra* es el libro medieval editado modernamente.

Vamos a partir de un ejemplo que nos sirva para caracterizar la *obra/libro* con la intención de ir hacia atrás y ver luego cómo el libro medieval, de acuerdo con esas características que originariamente le eran ajenas, se transforma en *libro/obra*. Como en esta tesis le concedemos una importancia vital, insistimos, a la manera en la que hemos aprendido a leer, hemos de advertir que estos saltos temporales no son un desvío en el camino de la investigación sino, muy por el contrario, parte fundamental de la misma.

Características de la obra/libro

Cualquier ejemplo escogido al azar podría valernos, pero tengo delante un libro que leo durante el transcurso de la redacción de esta tesis que cumple con todos los requisitos: se trata de un volumen de la editorial Península de Barcelona, de 2006, y que recoge dos obras del actor español, escritor y académico de la lengua, Fernando Fernán Gómez. Las obras que recoge son el relato titulado *El viaje a ninguna parte* y el volumen de memorias *El tiempo amarillo*.

Una descripción física del volumen puede ilustrarnos más de lo imaginable.[231] El libro, y nos referimos al libro moderno, no deja de ser también a su manera un microcosmos. Concretamente el volumen que mencionamos consta de tapa dura con sobrecubierta, y 767 páginas. A partir de aquí se puede establecer una tarifa, porque el libro es un objeto cuyo valor se mide en “haber monedado”, que dirían los medievales. El libro se publica, es decir, se pone en el mercado.

En cuanto a la caja, ésta ya nos muestra por sí misma el carácter “cerrado” (codificado) del discurso que desarrolla entre las dos tapas. En la portada aparece el

[231] Para el tema de las formas libro y su desarrollo técnico a lo largo de la historia pueden verse los trabajos clásicos de Dahl (1982: 260-276) y Escolar (1984: 429-437). También muy recomendable es la lectura del precioso volumen ilustrado del clásico de Alberto Manguel (2005: 235-271).

título (o los títulos en este caso) y una foto del autor, mientras que en la contraportada se reproducen una serie de textos (semblanza del autor, sinopsis, recortes críticos) bajo los cuales vuelve a reproducirse un recorte de la fotografía de la portada con los ojos del autor. Entre el título y estos ojos quedan sus palabras, el texto, el discurso que ha quedado codificado.

Merece la pena "leer" la manera en la que se dispone el propio libro, sobre todo los textos de la contraportada. La semblanza del autor nos dice lo siguiente:

> Algunos artistas elegidos parecen poseer el talento preciso para moverse de un campo artístico a otro, sin esfuerzo, dejando en todos la huella de su personalidad y buen hacer. Es el caso de este lujo de la escena española que se llama Fernando Fernán Gómez, del que reunimos aquí dos de sus libros clásicos: *El viaje a ninguna parte* y *El tiempo amarillo* (Fernán Gómez 2006).

Las palabras no son las que son por casualidad: *artistas elegidos, talento, de un campo artítico a otro, huellas de su personalidad, buen hacer*... ningún escritor del Medioevo se hubiera presentado a sí mismo como *artista*, ni hubiera estado interesado en mostrarnos las *huellas de su personalidad*. A menudo se describe al fallecido Fernando Fernán Gómez como un "artista del renacimiento". No es la materia de la que trata, tanto como el autor, lo que parece garantizar la calidad de la obra. El nombre legitima la obra.

La sinopsis de *El viaje a ninguna parte* reza así:

> *El viaje a ninguna parte* es una excelente narración, contada con el pulso firme de alguien avezado en estas lides, en la que se nos relata la historia de unos "cómicos de la legua", cuya pericia vital, pícara y variopinta tiene como telón de fondo la España dura de hace unas décadas. La risa, el llanto, la ternura, el dolor, el amor y la muerte, todos los sentimientos y las pasiones humanas van entremezclándose en esta odisea en la que sólo al final descubrirá el protagonista el último destino y sentido de su viaje a ninguna parte (Fernán Gómez 2006).

No son pocos los supuestos literarios que quedan aquí patentes: el cultivo de la forma (de ahí la *excelente narración, contada con el pulso firme*), la experiencia personal como aval de lo que se narra (*alguien avezado en estas lides*, un cómico, además, que conoce por experiencia propia la *pericia vital, pícara y variopinta* de sus personajes), la presencia de lo que se suele llamar "contexto" (la *España dura de hace unas décadas*

como *telón de fondo*), el reclamo del interés mediante la referencia a temas supuestamente universales (*la risa, el llanto, la ternura, el dolor, el amor y la muerte, todos los sentimientos y pasiones humanos*, el *último destino*), y la inscripción dialógica en una tradición literaria que es concebida igualmente como universal (*esta odisea*).

Otro tanto sucede con la sinopsis de *El tiempo amarillo*: "Por su parte, *El tiempo amarillo* brinda al lector una nueva y personalísima mirada sobre varias décadas de nuestro país, y también, y sobre todo, una profunda mirada del autor sobre sí mismo; una mirada distanciada y cercana a la vez, y que cristaliza en un lenguaje preciso que transmite y contagia sinceridad y emoción" (Fernán Gómez 2006). Nuevamente hay varios supuestos fundamentales que configuran nuestra noción de literatura: la preeminencia de la mirada (*nueva y personalísima mirada*) como garante de la originalidad del texto, ya sea ésta exterior (*sobre varias décadas de nuestro país*) o interior (*del autor sobre sí mismo*), la idea de la distancia irónica del yo (*una mirada distanciada y cercana a la vez*), y el carácter intuitivo –entendiendo por intuición aquella parte del sujeto "no manchada" por la razón– de la literatura (*que cristaliza en un lenguaje preciso que transmite y contagia sinceridad y emoción*).

Las palabras de un crítico, Juan A. Ríos Carratalá, se añaden a todo lo ya reproducido: "En un mercado donde proliferan cada vez más los títulos que tras una avalancha desaparecen inmediatamente, Fernando Fernán Gómez ha ocupado un lugar tan poco estridente como seguro" (Fernán Gómez 2006). También son reveladoras de la posición social que ocupa en nuestro mundo la literatura: la *avalancha* de *títulos* que invade el *mercado*, su condición de objetos de consumo rápido (*desaparecen inmediatamente*), y el juicio moral acerca del escritor que no sucumbe ante el mercantilismo sino que se mantiene, supuestamente en aras de la excelencia de su arte, en *un lugar tan poco estridente como seguro*. Si bien sus libros sobreviven al mercado gozan de los privilegios, del visto bueno, de la "institución literaria", como demuestra el pequeño prólogo de Juan Marsé que hay al comienzo de la obra: el escritor consagrado legitima, consagra a su vez, al artista que de los escenarios pasa a las letras y a través de las letras a la Real Academia Española.

¿Pero qué es lo que nos encontramos entre el título de la obra y la legitimación del crítico cuyo recorte se reproduce en la contraportada? Pues un texto "literario" que pasa por ser el discurso personal de un sujeto, un texto "literario" que, como decía

Zumthor (1986: 137), más que ser una interpretación suscita la interpretabilidad.[232] Y al ser un discurso "codificado" por un sujeto basta con el prestigio del autor para que el texto se dote de interés para el público. También consta de una forma (la forma genérica del relato y la autobiografía) y un contenido (lo que llamariamos el mundo de Fernando Fernán Gómez).

Parece impensable comparar esto con un texto medieval. Pero veamos otro ejemplo.

Construyendo el libro/obra

En 1782, como ya se ha mencionado, Tomás Antonio Sánchez, con el título de *Poema de Alexandro Magno* publica, en forma de libro impreso en la casa editorial de don Antonio de Sancha, el manuscrito de Osuna (Manuscrito O) de lo que que hoy conocemos como *Libro de Alexandre*. Unas palabras de Juan Carlos Rodríguez vienen muy al caso:

> si toda *crítica ilustrada* pasa por una crítica del *feudalismo sacralizador*, resulta más obvio todavía que la única posibilidad de que esa *crítica* se convierta en "literaria" pase por la necesidad de la reconversión del texto, de la reconversión de la escritura (y de la relación *ojo/texto*) como una cosa literaria humana. Así como Galileo convirtió a la naturaleza en una imagen geométrica, literal, rompiendo para siempre con la visión de la naturaleza como conjunto de signaturas en las que bullía la voz de Dios, etc., así la misma relación *literal* –ojo/texto– se estableció respecto a la nueva lectura del mundo o del libro (2001: 17-18).

El cambio no es para pasarlo por alto, y sus consecuencias se remontan hasta hoy, pues están en la base de nuestra forma de leer los textos de la Edad Media. Si nosotros leemos un texto que muestra, supuestamente, la *verdad interior* de un autor, en la Edad Media bien podríamos hablar, como Alberto Manguel (2005: 185-204), del predominio de una "lectura de imágenes", o una lectura auditiva para el caso de la letra escrita (218-220). La propia lectura privada, la lectura individual y libre, parece ser un concepto ajeno al Medioevo. El propio Manguel describe así una hermosa ilustración procedente de un manuscrito francés:

[232] De hecho, *El viaje a ninguna parte* tiene una película homónima, dirigida por el propio Fernán Gómez (1986), y es el título de un disco de Enrique Bunbury (2004), posibilitando así el juego interartístico con la tradición.

> Un manuscrito ilustrado del siglo XIII muestra a un joven monje barbudo en el catre de su celda, vestido con su hábito, con una almohada blanca detrás de la espalda y las piernas cubiertas con una manta gris. La cortina que separa el lecho del resto del aposento está levantada. Sobre un caballete hay tres libros abiertos, y tres más descansan sobre sobre sus piernas, listos para ser consultados, mientras el monje, en sus manos, sostiene una doble tablilla encerada en su estilete. Al parecer ha buscado refugio en la cama por el frío; sus botas descansan sobre un banco pintado y él se encuentra trabajando en un entorno que parece agradable y tranquilo (285-286).

La ilustración puede verse reproducida en la página 283 de la edición de 2005 de la obra de Manguel, y es de una gran belleza. Tal vez por eso Manguel, en su descripción, la naturaliza y nos la vuelve análoga a nuestra lectura privada, nos la hace comprensible, y da la impresión de que ese tipo de lectura privada no guarda demasiadas diferencias con la nuestra.[233] Sin embargo no es tanto un motivo de lectura privada lo que la ilustración nos ofrece como una figuración de un acto de lectura: o de escritura. En realidad en monje está escribiendo, y su ámbito privado no deja de ser una celda de un monasterio. La imagen del libro lo preside todo, pues no de otra cosa que de libros se rodea mientras escribe: es decir, que "re-escribe" de acuerdo con ese concepto comunitario del saber que es propio a la *clerecía*, como veíamos en el captulo anterior.

Roger Chartier señala un quiasmo que se produce en el siglo XVIII. Hasta mediados de dicho siglo los autores se deben a una clientela o a un mecenas, y la obra

[233] Algo similar encontramos en unas palabras de Roger Chartier acerca de la representación del autor en los retratos de los siglos XIV y XV: "Retratos de este tipo señalan una doble innovación. Por un lado, en una época en que, en francés, la palabras «*escrire*» [escribir] y «*escripvain*» [escritor] toman su sentido moderno, indicando no sólo la copia ya, sino también la composición de los textos, tratan de mostrar una escritura autógrafa que ya no supone el dictado a un secretario. Por otro lado transfieren a los autores contemporáneos, que escriben en la lengua vulgar, un motivo, asociado desde principios del siglo XIV a los textos latinos, que presenta la escritura como una invención individual, como una creación original. Semejante imagen rompía con las antiguas convenciones de la representación de la escritura, tanto con aquella que la identifica a la escucha de un texto dictado y copiado (por ejemplo en la iconografía tradicional de los Evangelistas y de los Padres de la Iglesia, representados como escribas de la Palabra divina), como con aquella que la piensa como la simple continuación de una obra ya hecha (como en el caso de la práctica escolástica de la glosa y del comentario)" (1993: 82-83). El monje que describe Manguel bien podría ser un escriba de la palabra divina, pues no olvidemos que trabaja rodeado de libros. Un completísimo trabajo para el tema de la lectura en la España medieval nos lo ofrece Isabel Beceiro Pita (2007: 509-586).

"literaria" no se mide en bienes económcos; después de mediados de siglo la ideología del genio creador y desinteresado (garante de la radical originalidad de la obra) se impone para reclamar consigo –paradójicamente– la necesaria apreciación monetaria de las composiciones literarias, que empiezan a ser remuneradas como un trabajo y sometidas a las leyes de mercado (Chartier 1993: 69-70). Es el surgimiento de la institución "literatura", y es el momento también en el que Sánchez da lugar a la primera publicación, en forma de libro, de unos manuscritos medievales en lengua castellana que todavía hoy ocupan un lugar privilegiado entre las "obras literarias" de España.

La imagen física de la edición del *Libro de Alexandre* que estoy utilizando en esta tesis es bastante reconocible: se trata de un típico volumen negro de la colección Letras Hispánicas de la editorial Cátedra de Madrid, que recogió la edición de Jesús Cañas Murillo para la Editora Nacional. En la portada aparece el nombre de la colección y el título, así como una ilustración que representa una batalla medieval, y en la contraportada leemos una sinopsis del editor:

> El *Libro de Alexandre* constituye uno de los mayores tesoros de la historia de nuestras letras. Su aceptación fue inmediata a la fecha de su composición y su fama atravesó la frontera de su siglo. El *Libro de Apolonio* y el *Libro de Buen Amor* dejan entrever en su texto recuerdos, imitaciones y copias conscientes de algunos de sus pasajes; mucha fue, en general, la importancia histórica del *Libro*. La vida de Alejandro Magno constituye el relato fundamental. A pesar de la complejidad de su composición, su estructura ofrece una absoluta coherencia y un carácter claramente unitario (2003).

Al editarse y adquirir el formato de libro de bolsillo el antiguo manuscrito comienza a ser percibido como una obra "literaria". Bastantes de los elementos necesarios están supuestos: su inscripción dentro de la intitución de la historia de la literatura española (*uno de los mayores tesoros de la historia de nuestras letras*), la idea de una fama atemporal capaz de trascender el momento de la "publicación" (*su aceptación fue inmediata, su fama atravesó la frontera de su tiempo*), y su inscripción instantánea en una supuesta tradición "literaria" autóctona (las otras obras que *dejan entrever en su*

texto recuerdos, imitaciones y copias conscientes de algunos de sus pasajes, su *importancia histórica*[234]).

Por otra parte la obra queda, a la manera de un moderno relato, encerrada entre dos tapas, y eso ya nos da la imagen engañosa de un discurso "cerrado", "codificado" por obra y arte de la intervención de un sujeto que nos cuenta así su *verdad interior*.[235] De acuerdo con esta idea habría que desentrañar la *complejidad de composición* del *Libro de Alexandre*, en cuyo maremagnum habría que reconocer, pese a todo, *un carácter claramente unitario*. No se dice, porque la cuestión ha sido interiorizada hace tiempo hasta perderse de vista en ese *ángulo ciego* de la lectura: pero la idea de *carácter unitario* se asocia a la unidad que sólo puede dotarle un sujeto mediante el trabajo de mampostería lingüística que le llevaría a culminar esa *unión indisoluble* entre la forma y el contenido. El *Libro de Alexandre* que nació siendo una parte más de ese ejercicio incansable de glosa del Libro que son los textos *por la cuaderna vía*, un discurso abierto en función de su propio desvelamiento parcial de una verdad aún sin culminar, queda así cerrado, codificado dentro del juego intertextual de la "tradición" literaria, y como tal le llega "traducido" (por suerte) al lector moderno. En otras palabras: el libro se ha convertido en libro/obra.

Volviendo al libro

Se puede encontrar la palabra "obriella", por ejemplo, en Berceo; tampoco es infrecuente encontrar "román" o "dictado", entre otros términos; pero entre ellos el que suelen emplear en el siglo XIII los textos *por la cuaderna vía* para referirse a sí mismos no es otro que *libro*, la misma palabra que les da título. Antes de empezar a definir cómo se articula esto que hemos dado en llamar *escritura en marcha* conviene hacer algunas someras consideraciones acerca de la concepción que estas obras medievales

[234] En realidad su importancia para los historiadores de la literatura, pues no parece que ninguno de los textos del llamado *mester de clerecía* gozase, de hecho, de una difusión tan enorme en la sociedad castellana del siglo XIII.

[235] De ahí que la crítica textual (imprescindible por otra parte) haya estado siempre preocupada por la reconstrucción de un "original" que después se habría visto "alterado" por los copistas. Tal es el método de "reconstrucción arqueológica" que propone Alberto Blecua en su *Manual de crítica textual*: "la búsqueda de un método que permitiera eliminar en lo posible lo subjetivo" (2001: 9).

tienen de sí mismas como libros, pues de esta concepción se genera su forma de enunciar su escritura.

Una caracterización general del *Libro*

Lo que entendemos por "libro" aquí no tiene nada que ver con la obra "cerrada" y "acabada" de un autor. Muy por el contrario, el libro al que nos referimos debe ser entendido desde una premisa que al lector moderno, más si se dedica como en este caso a la exégesis medievalística, puede resultarle contradictoria: el libro del Medioevo, por lo menos el libro producido *por la cuaderna vía*, más que con vocación de ser "interpreado" surge con vocación de contribuir a la "interpretación". A diferencia de nuestra actual concepción, en la que la pluralidad de voces, autores, opiniones, puntos de vista, etc., determina la pluralidad de libros, en la Edad Media es la imagen única del Libro Sagrado la que genera la variedad; una variedad que no ha de entenderse como la diversidad de puntos de vista y su consecuente proliferación de escrituras, sino como el conjunto de tentativas parciales que se conciben desde el intento de glosar la Escritura. La única Escritura que contiene la única Verdad posible, y que engendra la inmensa maquinaria de glosas y comentarios que es en el fondo toda la escritura humana. En suma: es la imagen del Libro único la que explica, paradójicamente, el surgimiento de una pluralidad de libros. Al no existir la *verdad individual*, sino la Verdad Divina, todas las voces confluyen en un mismo propósito.

Alberto Manguel (2005: 347-354) habla de "ordenadores del universo" para referirse a los criterios que rigen en la catalogación de los volúmenes en las bibliotecas. En la Edad Media, sobre todo, rigen los criterios alegóricos, siendo las bibliotecas la reproducción de ese universo sígnico o figural al que hemos hecho referencia. En este orden cada libro, como cada cosa en la naturaleza, ocupa su *lugar natural*, y de ahí que, por ejemplo, fuera común la catalogación al hilo de las siete artes liberales (con las resonancias alegóricas ya vistas que el número siete ocupa en la concepción del saber). La imagen, por lo demás, es bastante ilustrativa: sólo dentro de cierta finitud (como la imagen de la habitación con los saberes escritos en sus paredes del *Sendebar*) es posible la variedad. Como el microcosmos que Alexandre observa en su viaje aéreo: cada pieza y el lugar que ocupa remite a su posición dentro del inmenso, pero mensurable, engranaje de la sabiduría divina.

De acuerdo con la concepción del saber expuesta, no hay lugar en el libro para ser "original", pues la articulación del discurso desde la *humilitas* lo impide. Este hecho es obvio y ha sido ampliamente señalado: igual de obvio, y no tan señalado, es que no se escribe el libro para quedar inscrito en la "historia literaria" (supuesto desde el cual, sin embargo, solemos leerlo), sino para inscribirlo en la Historia misma, pero en una historia única, sacralizada, en la que todo persigue un fin escrito de antemano que acabará por desvelarse en el futuro. Por eso en la construcción del libro decimos que impera una concepción sacralizada del tiempo en la que sólo hay un saber, cuyas porciones captables se van "trasladando" de libro en libro, de mano en mano, de acuerdo con un mismo fin: el desvelamiento, en el fin de los tiempos, de la Escritura que ya estaba establecida desde el principio y que había sido corrompida por el pecado original. En cierta manera cada texto medieval es un ejercicio de reconstrucción arqueológica. Pero si ese saber, como advertía Maravall (1967) se pone "en figura", entonces sólo puede derivar hacia una pluralidad de libros, de interpretaciones, que con el tiempo acabarán por desligarse de su dependencia con respecto al Libro Sagrado.

De momento sólo en el espacio comprendido entre los dos libros, más que en la pericia "literaria" de ningún "genio creador", como nos enseñó el Romanticismo (y como en cierta manera se ha leído tantas veces la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*), podemos situar el surgimiento de la escritura *por la cuaderna vía*. Si lo que tenemos es un Libro de la Naturaleza escrito primitivamente por el *digitum Dei*, y un Libro Sagrado no escrito directamente, pero sí inpirado por Él, entonces se trataría de, partiendo del segundo, ir restituyéndole el sentido perdido al primero. En esa sucesión interminable de exégesis, glosas y textos, surge un modo de escritura que se presenta a sí misma como *sin pecado*, y mediante el cual los clérigos se legitiman, no en función de su superioridad "literaria", sino en función de su superioridad, simple y llanamente, en el uso de la escritura; esto es, en su superioridad en el ejercicio y puesta en práctica del saber, el más preciado de los bienes.

En el Prólogo de la *General Estoria* leemos lo siguiente:

> trabajáronse los sabios omnes de meter en escrito los fechos que son passados pora aver remembrança d'ellos como si estonces fuessen e que lo sopiessen los que avién de venir assí como ellos. E fizieron d'esto muchos libros que son llamados estorias e gestas en que contaron de los fechos de Dios e de los profetas e de los santos, e otrossí

> de los reyes, e de los altos omnes e de las cavallerías e de los pueblos (Alfonso X 2001: 5)

No todo tiene cabida en los textos, sino sólo aquello de lo que merece la pena, por su alto origen, *aver remembrança*. El libro se establece así dentro de una gran escritura en la que los hechos del mundo quedan registrados porque "desvelan" alguna significación para los hombres. El único objeto imprescindible, realmente, para evitar el olvido. Un olvido que convierte las vidas de los hombres destacados en "figuras", en libros ellas mismas en las que se lee la voluntad del Creador, y que generan diversos libros, entre los que se encuentran los del llamado *mester de clerecía*, pues no olvidemos que *de los santos, e otrossí de los reyes, e de los altos omnes e de las cavallerías* es de lo que van a hablarnos.

Todo lo que es libro en cierta manera es la Escritura mediante la cual Dios muestra sus señales a los hombres. Por eso Aristóteles, en *Poridat de las poridades*, no puede sino ser descrito de la siguiente manera:

> non auie par en sus bondades nin en so saber de las ciencias de Dios; et era humildoso, temia a Dios, et amaua iustiçia et uerdad. Et por esto metieron le muchos de los sabios en cuenta de las prophetas que prophetizaron sin libro; et fallado fue en el libro de las eras de los gentiles que Dios le dixo: "Mas çerca eres de auer nonbre de angel que de omne" (1957: 29).

Incluso aunque Aristóteles es metido en la nómina de los *prophetas que prophetizaron sin libro*, por ser anterior a la Revelación, la Escritura de Dios interviene en el *libro de las eras de los gentiles* para mostrar su voluntad de que el pensamiento aristotélico ocupase parte importante en la Revelación. Si bien Aristóteles no participa de la Escritura Sagrada si es, mediante esta intervención providencialista, uno de los lectores elegidos del Libro del Mundo cuya escritura todo texto tiende en mayor o menor medida a desvelar.

Esta integración de todo el saber abarcable en la imagen central del libro queda patente en las palabras iniciales del *Libro de los buenos proverbios*:

> Este es el libro de los buenos proverbios que dixieron los philosophos y los sabios antiguos, y de los castiguos que castigaron a los sus discipulos y a los otros que lo quisieron aprender. (...)

> E dixo Joaniçio –Falle esto que traslaudo de libros antiguos escriptos en pergamino rosado con oro y con plata y en pergamino cardeno escripto con oro con otras muchas colores ffermosas. E en el comiençó del libro avie figura del philosopho illuminado y assentado en su siella y la figura de los philosophos antel deprendiendo lo que dizie. E dixo Joaniçio que los rromanos fata ou en dia fazeien sus libros y sus psalmos escriptos con oro y con plata en pergaminos tintos de la color que dixiemos, y la figura del philosopho y del sabio que fizo el libro illuminado en el comiençó del, y si en el libro a muchas rrazones de muchos sabios ffazen en el comiençó la figura del sabio que dixo aquella razon inlluminada y encueran sus libros con cueros de guadamenci y pintalos con oro y con plata, y esto fazen ellos por que aman mucho la sapiençia y la preçian mucho (1970: 41-42).

Para empezar el texto se define a sí mismo como libro (*Este es el libro de los buenos proverbios*) y parte de un afán totalizador de la sabiduría de los antiguos que Ioanicio encuentra y es trasladada al romance. El valor que se le otorga a la sabiduría tiene su paralelo en el valor con el que el libro encontrado está encuadernado (*escrito con oro con otras muchas colores ffermosas*). Además la figura del filósofo *illuminado* (se entiende que por una luz *natural*, previa al Cristianismo) queda plasmada en el lujoso libro encontrado, ya que el valor material de éste va en consonancia, insistimos, con el hecho de que está hecho por quienes *aman mucho la sapiençia y la preçian mucho*. Desde Aristóteles, una serie de filósofos *illuminados* se suceden en una imagen que no habla de un conjunto de libros individuales, sino de un único libro escrito sucesivamente por quienes han de conformar el *corpus* de la *razon inlluminada*. A través de la fastuosidad este libro se singulariza y se distingue de aquellos otros que no tienen cabida en la gran cadena de la Escritura y las escrituras.

Que cualquier historia se deriva en última instancia de la imagen central del Libro podemos verlo también en Chrétien de Troyes, quien en *Cligés* asegura haber encontrado la historia:

> En un des livres de l'aumaire
> Mon seignor saint Pere a Biauvez (1975: 1).[236]

Y más aún:

> Par les livres que nos avons

[236] Según la traducción de Joaquín Rubio Tovar: "en uno de los libros de la librería de mi señor San Pedro de Beauvais" (1993: 56).

Les fez des ancïens savons
Et del siegle qui fu jadis. (1-2).[237]

Y eso de saber *por los libros* los hechos de los antiguos y del mundo que fue no es, en absoluto, ajeno a nuestros textos *por la cuaderna vía*.

La imagen del libro *por la cuaderna vía*

Por supuesto que la imagen del libro recorre de manera obsesiva los textos *por la cuaderna vía*. La labor historiográfica alfonsí nos remite a la idea del libro como lugar en el que se recogen los hechos que merecen *remenbrança*. Con algún matiz la idea se encuentra también en los libros *por la cuaderna vía*. En ellos no se trata sólo de dar una imagen total, históricamente sacralizada, de la monarquía feudal, sino también de mostrar vidas de "figuras" ejemplares. Y los destinatarios de estas narraciones *por la cuaderna vía* bien pudieron no circunscribirse al ámbito exclusivo de la monarquía feudal, claro.

En la *Vida de Santo Domingo de Silos* decide Berceo seguir sin distracciones con la historia, y nos dice, en 487d, que con lo que deja de narrar: "aún después nos finca una gesta cabdal / de que farié el omne un libro general" (1992: 381). La vida del santo también es, a su manera, una *gesta*, una intervención sobre el mundo cuyas huellas merecen ser leídas para descifrar el sentido final de la Escritura. No otra cosa que un libro, a la manera de la cuaderna 764, es lo que lee Alexandre en la digresión sobre la historia de Troya:

"Amigos" –diz– , "las gestas que los buenos finieron,
cascunos quáles fueron e qué preçio ovieron,
los que tan de femençia en livro las metieron
algun pro entendién por que lo escrivieron. (2003: 280).

No se concibe una escritura que no tenga una finalidad, un provecho (*algun pro entendién por que lo escrivieron*), aunque la materia sea pagana. Todo es leído en función de un mismo fin.

[237] "Por los libros que tenemos conocemos los hechos de los antiguos y del mundo que fue antaño" (*Ibid*.).

Así el libro se convierte en la imagen misma de la sabiduría. En la *Vida de Santo Domingo de Silos*, nuevamente, Berceo teme apartarse de su autoridad, como muestra la cuaderna 751:

> De quál guisa salió dezir non lo sabría,
> ca falleció el libro en qui lo aprendía;
> perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía,
> escrivir a ventura serié grande folía. (1992: 447).

Quizá esa idea de *escrivir a ventura* sea bastante explícita de lo que significa apartarse del libro: escribir sin un fin determinado, apartándose del plan establecido (de la "poridad" que se escribe "por figura") al que tiende toda escritura. No hay lugar para el azar en esta manera de concebir el acto de escribir. Cualquier cosa concebida como buena debe "figurar" en el libro, como se ve por la cuaderna 322cd del *Libro de Apolonio*: "La bondat de los menges era atan granada, deuyé seyer escripta, en hun libro notada" (1999: 182). De hecho, ya se ha insistido en que el propio Apolonio no tiene otra prueba –y ésta es bastante definitiva– para saber que ha respondido acertadamente al acertijo del rey Antíoco porque lo consulta (cuaderna 31b): "do tenié sus escritos et sus estorias notadas" (83).

En el *Libro de Alexandre*, como no puede ser de otra manera, una de las primeras imágenes de Aristóteles que encontramos es ésta de la cuaderna 204:

> Maestre Aristótiles, viejo e decaído,
> con sus manos timblosas, luenga capa vestido,
> sedié çerca del rey leyendo en un libro;
> ¡nunca tan rica corte vido omne naçido! (2003: 171-172).

La imagen casi nos trae inmediatamente a la cabeza las representaciones de Aristóteles que proliferan por las catedrales góticas: anciano, barbudo y libro en mano, en asimilación de los evangelistas. Aquí no es sólo ya que su cercanía al rey represente la necesidad de éste de tener el control de la sabiduría, sino que el propio libro aparece –no por casualidad desde luego– como objeto en el cual la sabiduría está encerrada y que por lo tanto debe estar en las *manos timblosas*, pero seguras, del hombre más sabio del reino. La presencia del libro no es sino la garantía de estar esgrimiendo un saber verdadero, a la manera de lo que encontramos en la cuaderna 368c, donde hay alguna mención a la historia del pavón que habría dado origen al poema *por la cuaderna vía* perdido que Santillana menciona en su *Proemio e carta*, y de la cual se nos dice: "esto

yaz' en el livro que escrivió Nasón" (210). Tampoco, al final de la historia de Troya, se nos dice nada acerca del destino último de Elena, ya que –advierte la cuaderna 759d– "non lo quiso Omero en su livro poner" (278).

Y si bien esta imagen del libro como objeto que cifra la sabiduría no aparece en el *Poema de Fernán González*, sí debemos recordar casos como el que, por ejemplo, ya hemos visto en la cuaderna 479ab: "Algun moro astroso que sabe encantar / fizo aquel diablo en sierpe figurar" (1999: 132). En las muchas escaramuzas militares que la obra nos ofrece siempre hay una senda por la que se adivina la victoria segura de Fernán González: ésta no es otra que la lectura de los signos del mundo. La propia historia del conde no es sino la escritura continua del propio libro de sus gestas, y éstas se producen, además, porque es diestro leyendo el Libro del Mundo en el cual la Voluntad Divina muestra su apego al bando castellano. Algo tan inverosímil para nosotros como es la serpiente que sobrevuela el campo de batalla no es sino un signo que hay que saber leer: los moros están de parte del diablo, y eso en última instancia es un buen signo para las tropas castellanas.

Y es que si toda vida que merece ser tenida en cuenta, escrita, es como un libro, entonces no tiene nada de particular que estos textos se refieran a sí mismos, en realidad, como *libros*. Al final de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, concretamente en la penúltima cuaderna (la 488d) escribirá Berceo que "el libro es complido gracias al Crïador" (1992: 249). Y desde luego, la imagen del libro-bisagra como tránsito de un acontecimiento a otro en la vida del santo llega a ser más que explícita entre el último verso de la cuaderna 288 y el primero de la 289 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*. Por supuesto, ambos versos son también el último del primer libro y el primero del segundo. Al acabar el relato de cómo el santo llega a tomar conciencia de su condición, en 288d, leemos: "esti libro finamos, en otro contendremos" (1992: 331); acto seguido, al comenzar el segundo libro que va a narrarnos la relación de milagros en la vida del santo, la cuaderna 289a se abre así: "Querémosvos un otro libriello començar" (*Ibid.*). Esta lógica se repetirá implacable hasta la cuaderna 533 con la que se da comienzo a la tercera parte de la narración de la vida del santo en la que se recogen sus milagros post-mortem, y que empieza así:

> Señores e amigos, Dios sea end laudado,
> el segundo libriello avemos acabado,

queremos empeçar otro a nuestro grado,
que sean tres los libros e uno el dictado.

Como son tres personas e una Deïdad,
que sean tres los libros, una certanedad,
los libros sinifiquen la sancta Trinidad,
la materia ungada la simple Deïdad. (393).

La analogía se lleva hasta la propia manera de articular el texto como libro, siendo su disposición tripartita un eco declarado de la Trinidad. Pero es desde la imagen central del Libro desde la que se concibe la idea del libro último, como ejemplifica poco más adelante la cuaderna 536c: "renunçar vos queremos en un libro certero" (*Ibid*.).

Al comienzo del *Libro de Alexandre*, y pensamos que esto define bastante bien la concepción del propio texto como *libro*, concretamente en la cuaderna 5a, el autor no nos dirá que va a escribir una obra, ni a componer un texto. Sus palabras exactas, en realidad, son estas: "Quiero leer un livro d'un rey noble, pagano" (2003: 134). Claro está que ese *querer leer un libro* alude a la recitación del poema, algo lógico en unos textos concebidos casi con toda seguridad para ser articulados oralmente. Pero recitación, escritura, son operaciones que tienen un hecho común: ambas atienden a un *dictado*, ambas, en realidad, surgen de los dictados del Libro y de la Escritura. Escribir, por tanto, es multiplicar la imagen del libro hasta corroborar, una y otra vez, que sólo hay una Verdad posible.

4.2. Tiempo sacralizado y escritura ternaria

En este subcapítulo vamos a tratar de delimitar de qué modo la escritura se postula desde una determinada concepción sacralizada del tiempo. El hecho no debe ser pasado por alto, pues es precisamente ese entorno de Sacralización lo que distinguirá la manera de articular la escritura del Medioevo de nuestra actual manera –laica, abiertamente desacralizadora en muchos casos– de concebir la escritura. Que la historia en la Sacralización se concibe como el relato continuo (y continuamente confirmado) de un Plan Divino es algo que no puede entenderse, todavía hoy, sin recurrir a la impresionante obra de Erich Auerbach, cuya exposición de una historia sagrada en tres actos, amen de ser una de las cumbres del medievalismo literario, fue expuesta por el romanista alemán con una claridad asombrosa en *Mimesis*, y por lo tanto constituye un hito en la ardua tarea de aprender a leer el mundo medieval. De ninguna manera, por

mucho tiempo que haya pasado desde su concepción, hemos querido eludir una obra de esa magnitud. De Auerbach nos valdremos, por tanto, para exponer una concepción sacralizada del tiempo en tres actos: una concepción del tiempo que se hace a imagen del Libro, y un Libro que desvela la imagen del tiempo.

Y una escritura, además, que desde esa concepción se nos presentará con una estructura tripartita ya establecida desde fuera, por el Creador, más que como un acto de codificación subjetiva de un significado en un significante. La escritura ternaria de la que vamos a hablar aquí no es pues, propiamente, un acto de "creación", sino un acto de "participación" en esa cadena continua de la Escritura, un "inscribirse" en un punto de ésta.

Una historia sacralizada

Ocupémonos primero de la concepción sacralizada de la historia. Podemos decir que en un plano netamente histórico habremos de ver cómo la Historia se materializa en escritura a partir de dos factores: por un lado su presentación como –y tomamos el término de Auerbach– un *drama único* que tiene como referente central la Encarnación de Cristo sobre la tierra, marcando un punto de inflexión; y por otro, la escritura, también la escritura en romance, no será sino la elaboración continua de ese drama. Este último hecho bien pudieran ejemplificarlo nuestros poemas *por la cuaderna vía*. De todo ello nos iremos ocupando a su debido tiempo.

El *drama único*

La historia es bien conocida: el 24 de agosto del año 410 las tropas de Alarico entran en Roma y la saquean. En su basílica de la Paz, el obispo de Hipona pronuncia su *Sermo de Urbis excidio* ("Horribles noticias nos han llegado de Roma"...). Más tarde vendría la composición de *De Civitate Dei*, en cuyo Libro XI, Capítulo I, leemos:

> Civitatem Dei dicimus, cuius ea Scriptura testis est, quae non fortuitis motibus animorum, sed plane summae dispositione providentiae super omnes omnium gentium litteras, omnia sibi genera ingeniorum humanorum divina excellens auctoritate subiecit. Ibi quisppe scriptum est: *Gloriosa dicta sunt de te, civitas Dei* (Ps 86,3). Et in alio psalmo legitur: *Magnus Dominus, et laudabilis valde in civitate Dei mostri, in monte sancto Rius, dilatans exsultationes universe terrae*. Et paulo post in eodem psalmo: *Sicut audivimus, ita et vidimus, in civitate Dominum virutum, in civitate Dei*

> *nostril; Deus fundavit eam in aeternum* (Ps 47,2.3.9). Item in alio: *Fluminis impetus laetificat civitatem Dei, sanctificavit tabernaculum sum Altissimus; Deus in medio eius, non commovebitur* (Ps 45,5 et 6). (2000: 682-683).[238]

Alaba así San Agustín, a causa de los sucesos acaecidos en Roma, la *Civitas Dei, cuius ea Scriptura testis est*. Una Escritura, que como se encarga de decirnos, excede a la de todos los ingenios humanos por razón de su *divina auctoritate*. Frente al saqueo de Roma, de la Ciudad Inmortal, pero ciudad terrena al fin y al cabo, queda la fe inquebrantable en la Ciudad de Dios, algo que no es una mera suposición ni un intento de consuelo falto de razón: es algo de lo que da testimonio la Escritura, y por lo tanto es algo verdadero. Así, según la lógica ya tantas veces vista del *speculum*, quedan delimitadas las dos ciudades, cuyo origen traza San Agustín al comienzo del Capítulo 28 del Libro XIV: "Fecerunt itaque civitates duas amores duo; terrenam scilicet amor sui usque ad contemptum Dei, caelestem vero amor Deis usque ad contemptum sui" (2001: 137).[239] Si es el amor de sí mismo por parte del hombre y el olvido de Dios el que impera en la ciudad terrenal, entonces la destrucción de Roma no es sino un episodio histórico que nos da a entender el pecado de soberbia que impera en los hombres, algo que de ninguna manera se dará en la Ciudad Celestial, donde impera el amor hacia Dios y el desprecio de sí mismo por parte de quien la habita. En otras palabras: un episodio que hoy registran los libros de historia es leído en clave sacralizada, integrando los acontecimientos inmediatos (el saqueo de Alarico) dentro del argumento de la narración histórica tal y como Dios lo había previsto.

---

[238] La traducción española de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero es la siguiente: "Llamamos Ciudad de Dios a aquella de que nos testifica la Escritura que, no por azarosos cambios de los espíritus, sino por disposición de la Providencia suprema, que supera por su autoridad divina el pensamiento de todos los gentiles, acabó por sojuzgar toda suerte de humanos ingenios. Allí se escribe, en efecto: *¡Qué pregón tan glorioso para ti, ciudad de Dios!* Y en otro salmo: *Grande es el Señor y muy digno de alabanza en la ciudad de nuestro Dios, su monte santo, alegría de toda la tierra*. Y un poco después en el mismo salmo: *Lo que habíamos oído lo hemos visto en la ciudad del Señor de los Ejércitos, en la ciudad de nuestro Dios: que Dios la ha fundado para siempre.* Y también en otro salmo: *El correr de las acequias alegra la ciudad de Dios; el Altísimo consagra su morada. Teniendo a Dios en medio no vacila*" (2000: 682-683).

[239] La traducción española, también de Santos Santamarta del Río y Miguel Fuertes Lanero es como se sigue: "Dos amores han dado origen a dos ciudades: el amor de sí mismo hasta el desprecio de Dios, la terrena; y el amor de Dios hasta el desprecio de sí, la celestial" (2001: 137).

C.S. Lewis, en *La imagen del mundo*, advertía en este hecho una función claramente diferenciadora de la historiografía cristiana con respecto a manifestaciones anteriores, pues si para los griegos la historia no era un relato con argumento y para los hebreos ésta pasaba por ser la Revelación de los fines de Yahvé, según Lewis, "la *differentia* de la historiografía cristiana ha de residir en lo que llamo historicismo: la creencia en que, mediante el estudio del pasado, podemos aprender una verdad no sólo histórica, sino también metahistórica o trascendental" (1980: 133). Hemos de admitir que los términos empleados por Lewis (en una obra, por lo demás, paradigmática en cuanto a sencillez compositiva y claridad de estilo) pueden dar lugar a una confusión extraordinaria: en principio es lógico pensar que del relato histórico medieval se extrae también una verdad *metahistórica*, es decir, arraigada más allá del espacio y del tiempo del hecho concreto, y *trascendental*, término que él emplea en ese mismo sentido (en realidad más kantiano que medieval) de desligamiento de las coordenadas espaciales y temporales. La idea de fondo se entiende bien, y es tan palpable en los textos medievales que nada hay que objetar al respecto. Lo que sí conviene matizar es que ese *historicismo* del que habla Lewis no es precisamente, como parece dar a entender, ahistórico. Todo lo contrario: en ese ir más allá, en ese leer, además del hecho concreto, una serie de sentidos que nos remitan a la voluntad del Creador es donde se nos muestra la radical historicidad (sigo el término de Juan Carlos Rodíguez) del pensamiento medieval sobre la historia. Una historicidad que queda delimitada, y bien separada de la nuestra, no por la percepción del tiempo como una sucesión de hechos en los que un espíritu humano se iría manifestando, a la manera en que lo hemos interiorizado de la fenomenología, sino por su consideración como una serie de sucesos que vendrían a constituir la Escritura del Plan Divino establecido desde el principio de los tiempos. De ahí que la lógica de la semejanza que opera en la percepción del espacio en los textos medievales, y cómo no, en los textos *por la cuaderna vía*, sea también la que sostenga su enclave temporal.

Étienne Gilson, en su magna obra *La filosofía en la Edad Media* aborda el tema recordando la división entre *aevum* y eternidad. El *aevum* es la duración que existe ante del mundo y después del mundo, y que pertenece exclusivamente a Dios (y como tal, por tanto, ni ha *sido* ni *será*, sino que *es* siempre); la eternidad, por su parte, recuerda Gilson que es el modo de duración propio de las Ideas (*archetypum munduus*) y de los ángeles, de todo lo que *comenzó a ser* antes del mundo, *es* con el mundo, y *seguirá*

siendo después de él. Así el tiempo, tal y como lo plasma Gilson en una bella imagen, es visto como sombra de la eternidad que como tal "comenzó con el mundo y acabará con él, semejante a un cable tendido de oriente a occidente, que cada día se enrrolla sobre sí mismo, hasta que haya terminado de enrollarse. Los siglos siguen el curso del tiempo" (1965: 302-303).

De manera que la concepción del tiempo y de la historia remite a la lógica de los dos libros que vimos en el capítulo anterior. Un Libro establecido por Dios desde el principio, otro revelado por él para descifrar el primero una vez se ha corrompido. Y así, en cada acontecer, en cada hecho, un sentido que Dios quería dar a entender desde el principio, pero que debido al olvido producido tras el pecado original (del apego a la ciudad terrena agustiniana) se nos presenta bajo la forma mucho más humilde de los actos humanos. El Cielo y la Tierra se comunican por analogía a través de los actos que el hombre puede "leer" de cuantos acontecen sobre el Mundo. De hecho, la propia palabra *tempestad* comparte etimología con *tiempo*, y en algún momento, dado su significado histórico como medida del tiempo, llegó a imbricarse con el de lo que hoy conocemos como meteorología. Para darse cuenta de esto basta con acudir a las siempre interesantes *Etimologías* de San Isidioro (XIII, 11, 20): "Tempestas aut pro tempore dicitur, Sicut ubique historiographi solent, dum dicunt, 'ea tempestate'; aut ab statu caeli, quia magnitudine sui multis diebus oritur" (2004: 972).[240] No hace falta insistir, pensamos, en lo que para la mentalidad analógica significa hablar del *statu caeli*.

No abandonamos a San Isidoro, por ahora. De acuerdo con esta concepción del tiempo la escala para medir las edades no puede sino ser una escala sacralizada, marcada por los acontecimientos de Dios. La consabida división medieval de la historia del mundo en seis edades también habremos de encontrarla en las *Etimologías* (V, 38, 5):

> Aetas autem proprie duobus modis dicitur: aut enim hominis, sicut infantia, Juventus, senectus: aut mundi, cuius prima aetas es tab Adam usque ad Noe; secunda a Noe usque ad Abraham; tertia ab Abraham usque ad David; quarta a David usque ad

[240] Así reza la traducción española de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "«Tempestad» es nombre que se emplea en lugar de «tiempo», como suelen hacer los historiadores cuando dicen «en aquella época», *ea tempestate*; o bien se deriva del estado del cielo, ya que en muchas ocasiones surge en toda su magnitud" (2004: 973).

> transmigrationem Iuda in Babyloniam; quinta deinde [a transmigratione Babylonis] usque ad adventum Salvatoris in carne; sexta, quae nunc agitar, usque quo mundos iste finiatur (2004: 540).[241]

Una distinción por edades que desde luego no era desconocida en el siglo XIII castellano, pues la encontramos en la versión correspondiente del *Libro del Tesoro*, de Brunetto Latini, en cuyo Libro I, Capítulo 19 ("Commo rrey & rengos fueron primeramente") la leemos tal cual:

> Sabet que las edades del sieglo son seys: la primera fue desde Adan fasta Noe; la segunda desde Noe fasta Abraan; la tercera desde Abraan fasta Davit; la 4ª desde Davit fastal tienpo de Faran, quando el destroyo Jerusalen & priso los judíos; la 5ª fue desde estonçe fasta el naçemiento de Ihesu Christo; la 6ª es agora desde que vino Ihesu Christo fasta la fin del mundo (1989: 20).

En esta división por edades, lo que un tanto arbitrariamente podríamos denominar como "conciencia del presente" es importante, pues no olvidemos que los textos de los que se ocupa esta tesis están escritos justamente en la sexta y última edad, es decir, dentro de la idea del –como puntualiza Jacques Le Goff– *mundus senescit*. El propio Jacques Le Goff, por encima de la distinción entre las seis edades, lo sintetiza perfectamente: "La historia tiene un principio y un fin, eso es lo esencial. Ese comienzo y ese fin son a la vez positivos y normativos, históricos y teleológicos" (1999: 143). O en otras palabras, pero del mismo autor: "el tiempo, para los clérigos de la Edad Media y para aquellos a quienes se dirigen, es historia y esa historia tiene un sentido. Pero el sentido de la historia sigue la línea descendente de un ocaso" (*Ibid*). El propio Le Goff señala el paralelismo de las seis edades del mundo con otra escala (no señalada por San Isidoro, pero perfectamente estipulada por Honorio de Autún) que todavía hoy mantiene su vigencia, y que no es sino la de las seis edades del hombre: infancia, adolescencia, juventud, madurez, vejez y decrepitud. Pero hay algo quizá más discutible cuando Le Goff, al plantearse el evidente paralelismo entre la sexta edad del hombre, la decrepitud,

[241] Traducción española: "En su sentido propio, «edad» se puede emplear en un doble valor: o bien aplicado al hombre –como la infancia, juventud, ancianidad–; o bien al mundo –cuya primera edad abarca de Adán hasta Noé; la segunda, de Noé hasta Abrahán; la tercera, de Abrahán hasta David; la cuarta, desde David hasta la emigración de Judá a Babilonia; la quinta [desde la emigración de Babilonia] hasta la venida del Salvador en carne; la sexta, que ahora está teniendo lugar y que se extenderá hasta el fin de este mundo" (2004: 541-543).

y la del mundo, habla de: "Pesimismo fundamental que impregna todo el pensamiento y la sensibilidad medievales. Mundo limitado, mundo moribundo. *Mundus senescit*, el tiempo presente es la vejez del mundo" (*Ibid*.). Por qué la noción de *pesimismo* puede ser desacertada es algo que esperamos que quede claro un poco más adelante, de momento digamos que la sexta edad es también la edad que precede al desvelamiento del sentido primigenio de las cosas. Si el mundo tiene seis edades, no es nada difícil advertir que al término de la sexta vendría la séptima, es decir, la Edad del Séptimo Cielo, del advenimiento de la *Civitas Dei*, del Mundo Verdadero.

A pesar de todo lo señala el propio Le Goff: esta división no es posible sin la intervención de la idea de la Salvación: "El tiempo lineal está dividido en dos por un punto central: la Encarnación. Dionisio el Menor, en el siglo VI, funda la cronología cristiana que avanza negativa y progresivamente en torno al nacimiento de Cristo: antes y después de Jesucristo. Cronología cargada de toda una historia de la salvación" (1999: 145). Para Le Goff, al fin y al cabo, se trata de una historia "condicionada por el accidente dramático del que va a derivar todo el resto: la tentación y el pecado original" (147). Y a partir de este *accidente dramático* se escinde entre una historia sagrada y una historia profana, según Le Goff. En la primera:

> la nota dominante es la de un eco. El Antiguo Testamento anuncia el Nuevo, en un paralelismo llevado hasta el absurdo. Cada episodio, cada personaje prefigura a su correspondiente. [...] Es la encarnación temporal de esta estructura esencial de la mentalidad medieval: estructura por analogía, por eco. A decir verdad, no existe más que lo que recuerda a algo o a alguien, no existe lo que ya existió (*Ibid.*).

Y la historia profana, siempre según Le Goff, no sería sino el relato de la transferencia del poder de Oriente hacia Occidente.[242] Por eso, quizá, en la Edad Media conoce una enorme difusión la tradición en torno a Alejandro Magno, no desconocida como sabemos en Castilla, a través del *Libro de Alexandre*.

Pero frente a la visión algo sombría de Le Goff, sin duda la aportación más práctica para hacerse una idea del sentido del tiempo en la Edad Media sigue siendo la

[242] Algo, que en cierta manera, a pesar del término empleado por Le Goff, no deja de ser otra forma de sacralización de la historia, más que una historia profana propiamente dicha, de acuerdo con ese significado alegórico de los valores espaciales que ya hemos visto en el capítulo anterior (Zumthor 1994).

obra de Erich Auerbach. En *Mimesis* encontramos la siguiente observación que quizá merezca ser tenida en cuenta:

> La conexión temporal-horizontal y causal de los acaeceres se disuelve, el "ahora" y "aquí" ya no constituyen eslabones de un decurso terrenal, sino que son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro, y, propiamente, ante los ojos de Dios, se trata de algo eterno, de todos los tiempos, algo consumado en fragmentario devenir terrenal (1950: 76).

La visión de la historia que Auerbach plasma en el párrafo citado plantea una importante diferencia con respecto a la nuestra, sujeta a las coordenadas del espacio/tiempo.[243] Los hechos, desde la exégesis figural que Auerbach tan lujosamente plantea, *son algo que siempre ha sido y algo que ha de consumarse en el futuro*. Aunque Auerbacha da la definición que vamos a reproducir a continuación para el drama litúrgico, pensamos que bien puede hacerse extensiva a toda la cosmovisión medieval cuando habla de "un drama único, cuyo principio es la creación del mundo y el pecado original, su culminación la encarnación y su esperado final, aún no consumado, el retorno de Cristo y el juicio final" (152). Entre un momento y otro de esta estructura histórica *dramática* tripartita ocurriría lo siguiente:

> Los espacios entre los polos de la acción se llenan, en una parte, por medio de la prefiguración y, en otra, por la imitación de Cristo. Antes de su advenimiento tenemos las "figuras" y sucesos del Antiguo Testamento, del tiempo de la ley, en los cuales se anuncia en forma figural, la llegada del Salvador, que es el sentido que tiene la procesión de los profetas. Después de su encarnación y pasión, vienen los santos, que se esfuerzan por imitar su vida y, en general, toda la cristiandad, la esposa prometida de Cristo, que espera el retorno del esposo (*Ibid*).

Vayamos por partes. Tenemos una historia sacralizada basada en tres momentos decisivos: creación, culminación, y final no consumado. No es algo que no podamos reconocer en la propia estructura de la hagiografía berceana, donde el santo, de orígenes humildes (primer momento), se "revela" como santo en un momento dado (segundo momento) y muere dando lugar a una serie de milagros póstumos (tercer momento). Y de ahí esa repartición en tres libros, a imagen de la Trinidad, como el propio Berceo nos

[243] Tan sujeta, por cierto, que hasta esta tesis sigue esas coordenadas en su estructura. Habrá podido observarse que en el capítulo anterior hablábamos de cómo se organiza la escritura *por la cuaderna vía* desde el espacio. En este capítulo, por su parte, es la estructura temporal que la sostiene lo que nos ocupa.

advertía. No es algo, tampoco, que no podamos advertir en la típica estructura tripartita que nos presentan los demás poemas *por la cuaderna vía*: tres momentos (caída en desgracia, narración de las pruebas y reposición del orden) definen el devenir del *Libro de Apolonio*, otros tres (orígenes hasta su coronación como rey, conquistas y caída en desgracia por su pecado de soberbia) el *Libro de Alexandre*, y otros tres (orígenes humildes, revelación de su valía militar frente a los otros reinos junto con otros avatares, y liberación dando lugar al Reino de Castilla) en el *Poema de Fernán González*.

Eso por lo que respecta a su estructura más o menos superficial. Auerbach habla también de la manera mediante la cual se llenan los polos. No debemos olvidar que en pleno siglo XIII nos encontramos en la sexta edad del mundo, es decir, en el periodo que va desde la Encarnación de Cristo sobre la Tierra hasta el Juicio Final, es decir, en el *mundus senescit* que señala Le Goff. Y dentro de esta lógica temporal el surgimiento de los textos del llamado *mester de clerecía* viene a ser también una manera de llenar esos espacios. La imitación de Cristo es más que evidente en las vidas de santos de Gonzalo de Berceo, así como la de la Iglesia que espera su retorno, anunciado una y otra vez mediante el culto mariano, tomando a la Virgen como intercesora. En este último sentido obras como los *Loores de Nuestra Señora* no dejan de ser todo un ejercicio de exégesis figural, como queda de manifiesto en la cuaderna 5:

> Patriarchas e profetas, todos de ti dissieron,
> ca por Spíritu sancto tu virtut entendieron;
> profecías e signos todos por ti ficieron:
> que cobrarién por ti los qu' en Adán cayeron. (1992: 869).

Todo lo que seguirá a continuación, en función de una relación de semejanza, no será sino la lectura de una serie de signos del Antiguo Testamento como prefiguraciones de María: la mata que permanece encendida ante Moisés, en la cuaderna 6c, "a ti significava, que non fust' corrompida" (871), lo mismo que el signo del bastón que Aarón llevó en su embajada ante el faraón, y el cual, nos dice la cuaderna 7cd: "fust' sin raíz e seco adusso criazón / e Tú pariste, Virgo, sin toda lessïón" (*Ibid.*); la vara de la que habrían de nacer siete dones, según la profecía de Isaías es interpretada así en la cuaderna 9ab: "Madre, Tú fust' la verga, el tu fijo la flor / que resucita muertos con su suave odor" (*Ibid.*); lo mismo que, en la cuaderna 10ab: "Tú fust' la cambariella que dize el psalmista, / end' salió el esposo con la fermosa vista"; y en la cuaderna 11ac la

historia de Gedeón y el vellocino es interpretada así: “La tu figura, Madre, traié el vellocino / en qui nuevo miraglo por Gedeón avino; / en essi vino pluvia, en ti el rey divino” (*Ibid*.); concluyendo, en la cuaderna 12, lo siguiente:

> La puerta bien cerrada, que dice Ecechiel,
> a ti significava que siempre fuisti fiel;
> por ti passó señero el Señor d’Israel
> e d’esto es testigo el ángel Gabrïel. (*Ibid.*).

María, por su condición de madre del Redentor, se convierte así en una de las claves para entender esta estructura histórica tripartira propia de la Sacralización. Si la propia Biblia se divide, de acuerdo con esta estructura en tres momentos culminantes: Antiguo Testamento, Encarnación y Apocalipsis, la Virgen no deja de ser la puerta que hace de bisagra entre un tiempo y otro, como deducimos del último verso de la cuaderna 119 de los *Milagros de Nuestra Señora*: “la ley vieja cerresti e la nueva abrist” (1992: 591).

Entre las cuadernas 1141 y 1145 del *Libro de Alexandre* encontramos la siguiente escena, que desde luego no le será ajena a cualquier lector occidental:

> Cubrieron las carreras de rosas e de flores,
> que aprecien hermosas, davan bienas olores;
> todos llevavan ramos –los moçuelos, menores–,
> querrién a Alexandre darle grandes onores.
>
> Quando vio Alexandre tan noble proçessión,
> membról por aventura d’una antigua visión;
> fizo ant’ el obispo sy gynojo flección,
> postrado sobre tierra fizo grant oración.
>
> Mandó fincar de fuera todas sus criazones,
> entró él en la villa, fizo sus estaçiones,
> como la ley mandava, ufrió sis oblaçiones,
> confirmóles su ley e todas sus acçiones.
>
> Soltóles de tributos e de todas las pechas,
> mandóles que toviessen su lëy a derechas,
> mandó todas sus gentes que tornasen erechas,
> ca avié por jamás con ellos pazes fechas.
>
> Leyó en Danïel en una profeçia,
> que tornarié un griego Asia en monarchía;
> plaziól’ a Alexandre, ovo gran alegría,
> dizo: “Yo seré esse, por la cabeça mía.” (2003: 342).

La profecía a la que se hace mención la encontramos en *Daniel* (11, 2-4): "Pero ahora voy a revelarte la verdad. «Mira: En Persia habrá todavía tres reyes; el cuarto tendrá más riquezas que todos ellos, y cuando por su riqueza se haya hecho poderoso provocará a todos los reinos de Yaván. Surgirá entonces un rey valeroso que dominará un gran imperio y actuará a placer. En trance de engrandecerse, su reino será quebrantado y repartido a los cuatro vientos del cielo, pero no entre su descendencia ni con un dominio como el que él había ejercido, porque su reino será extirpado y entregado a otros distintos de aquélla»". La escena arriba descrita, como no puede ser de otra manera, recuerda a la entrada triunfal de Cristo en Jerusalén, en los momentos que preceden a la Pasión. Alexandre se muestra como el perfecto príncipe cristiano, algo que era interpretado por los primeros historiadores de la literatura española como un risible anacronismo, pero que a la luz de la estructura figural propuesta por Auerbach cobra pleno sentido.[244] El ejemplo es bastante significativo: desde una noción sacralizada del tiempo Alexandre no hará sino repetir lo que ya había profetizado Daniel: su victoria sobre Darío, su logro de un poder desconocido hasta entonces así como la posterior división del reino entre sus generales podrían llenar con datos concretos los espacios que anuncian las palabras profetizadas en el Antiguo Testamento. Alexandre, aunque de manera imperfecta, pues caerá en desgracia por su pecado de soberbia, no hace sino confirmar, poner en escena lo que ya estaba escrito. Su labor consiste en "figurar" según lo "prefigurado". Se trata de la misma lógica por la que el conde Fernán González repite los gestos de sus antepasados los godos en la cuaderna 23cd: "alçaron cristiandat, baxaron paganismo: / el conde don Fernando fizo aquesto mismo" (1998: 47). Todo hecho digno de ponerse en escritura por los clérigos no es sino la repetición de –lo escribió perfectamente Auerbach– un *drama único*.

Escribiendo la historia

En las *Etimologías* (I, 41) encontramos una definición de historia de la que podemos partir:

> 1. Historia est narratio rei gestae, pero quam ea, quae in praeterito facta sunt, dinoscuntur. Dicta autem Graece historia ἀπό τοῦ ἱστορειν, id est a videre vel cognoscere. Apud veteres enim nemo conscribebat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent

[244] Para esta cuestión del denominado *realismo figural*, así como para la reacción ante éste de los primeros historiadores, véase Bly y Deyermond (1972).

> vidisset. Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus. 2. Quae enim videntur, sine mendacio proferuntur. Haec disciplina ad Grammaticam pertinet, quia quidquid Signum memoria est litteris mandatur. Historiar autem ideo monumenta dicuntur, eo quos memoriam tribuant rerum gestarum. Series autem dicta per translationem a sertis florum invicem conprehensarum (2004: 348).[245]

Hay un primer conflicto ante el que nos sitúa esta definición: si San Isidoro parte de un concepto clásico de historia, según él cual no escribían ésta sino quienes habían sido testigos de los hechos, si dice que mejor conocemos aquello que vemos con nuestros propios ojos que lo que nos llega de oídas (*Melius enim oculis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus*), entonces: ¿qué lugar puede tener este concepto en un mundo en el que todo lo que se escribe se legitima en la autoridad de la Escritura y el Libro y no el testimonio presencial de los hechos?

La cuestión, en el fondo, es sencilla: si todo se asienta en la Escritura, y la Escritura está infundida directamente por Dios, no hay un instrumento de legitimación acerca de la verdad de lo que se cuenta que la propia escritura. Aunque sea la escritura del Libro del Mundo, que es lo que "vemos". Por eso la mentalidad medieval tiende a englobar la Historia dentro de la Gramática: la Historia se encarga de lo que es digno de recuerdo, de lo que es, sencillamente, Verdad, y la verdad, en el siglo XIII castellano, parece ser el monopolio cuyo ejercicio los clérigos van construyendo *por la cuaderna vía*. Ejercer la verdad es ejercer la escritura, nunca insistiremos lo bastante en esta idea. Y hay más: si las historias son también llamadas monumentos (*monumenta*) porque "guardan recuerdo de las cosas que acontecieron" (*memoriam tribuant rerum gestarum*), y en realidad, como acabamos de ver, sólo hay una historia de base –la de la Caída y la Redención por medio de la Encarnación–, un *drama único* que se repite

[245] La traducción española es de José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero: "1. Historia es la narración de los hechos acontecidos, por la cual se conocen los sucesos que tuvieron lugar en tiempos pasados. El nombre de historia deriva en griego de *historeîn*, que significa «ver» o «conocer». Y es que entre los antiguos no escribía historia más que quien había sido testigo y había visto los hechos que debían narrarse. Mejor conocemos los hechos que hemos observado con nuestros propios ojos que los que sabemos de oídas. 2. Las cosas que se ven pueden narrarse sin falsedad. Esta disciplina se integra en la gramática porque a las letras se confía cuanto es digno del recuerdo. Las historias reciben también el nombre de «monumentos», porque guardan el recuerdo de sucesos que acontecieron. Se les llama «series», por sentido translaticio de *serta* (guirnalda) de flores, entrelazadas unas con otras" (2004: 359).

siempre bajo distintas variantes, entonces la historia consiste en repetir una y otra vez la única verdad posible con el objetivo de corroborarla hasta el infinito.

En el Capítulo 43, de ese mismo libro primero de las *Etimologías*, *De utilitate historiae*, la idea queda bastante clara: "Historiae gentium non inpediunt legentibus in his quae utilia dixerunt. Multi enim sapientes praeterita hominum gesta ad institutionem praesentium historiis indiderunt, siquidem et per historiam summa retro temporum annorumque supputatio conprehenditur, et per consulum regumque successum munta necessaria perscrutantur (2004: 348).[246] La historia, por tanto, no se ocupa sino de las "cosas útiles" que se dijeron en el pasado (*quae utilia dixerunt*), y no es otra cosa que esa *summa retro temporum* que se aborda en función de la enseñanza del momento presente. Esta visión sincrónica, lógicamente, sólo puede hacer prevalecer la enseñanza moral que de la repetición continua de los hechos se extrae siempre en el presente. Vamos a ver que no es otro el mecanismo de la escritura: actualizar lo que estaba anunciado en potencia, y al mismo tiempo dejarlo escrito para que potencialmente pueda seguir actualizando la única Verdad posible para la Sacralización (la voluntad de Dios) en el futuro.

Toda historia, por tanto, es un ejercicio de exégesis, de interpretación, de "alumbramiento" de lo que ya estaba dicho, pero oscurecido por el tiempo. Los pasos a seguir quedan perfectamente expuestos en el prólogo a la *Historia de Rebus Hispaniae* de Rodrigo Ximénez de Rada. El punto de partida es muy similar al que encontramos en el *Libro de Alexandre*, pues los sabios de los tiempos antigüos, temiendo que su saber se perdiese con ellos al morir, decidieron buscar la manera de transmitirlo:

> Fidelis antiquitas et antiqua fidelitas primeuorum doctrix et genitrix posterorum credidit actibus minorari si sibi soli se genitam reputaret. Cum enim pe rea que facta sunt Dei inuisibilia percepissent, quia morte interueniente non poterant permanece ea que diuina ruelatione, studio uigilanti, doctrina, usu, memoria, intellectu circa creaturarum opera ratione preuia inuenerunt, inuestigantes experimenta rerum et

[246] Traducción española: "Las historias de los pueblos no dejan de proporcionar a los lectores cosas útiles que en ellas se dijeron. Muchos sabios, tomándolos de las historias, narraron acontecimientos humanos de pasadas épocas para enseñanza del momento presente, ya que por la historia, remontándose hacia atrás, se resume el cálculo total de los tiempos y los años, y por la sucesión de cónsules y reyes se cae en la cuenta de muchas cosas necesarias" (2004: 349).

> enigmata figurarum futurorum noticie prouiderunt et duce spiritu presentia perceperunt et futura indagiis prenouerunt (1987: 5).

Pero al ejercer esta *opera ratione* sobre los actos del pasado, y puesto que la historia es siempre un plan para la Redención, como escribía Le Goff, estos sabios no hiceron sino poner "en figura", dejar anunciado, lo que habría de desvelarse en el futuro (*enigmata figurarum foturorum noticie prouiderunt*). Pero luego el olvido y la negligencia (a la manera de la gran imagen bíblica de la Caída) harían borrar las huellas de ese saber: "Set obliuio, que Samper memorie aduersatur, pedisseca negligencia subsecuente, quod diligentia adinuenit, gressu obuio liturauit" (*Ibid.*). Algo que habría de solucionarse después:

> Ceterum ne desidia sapiencie inimica itinera studii ocultarte, Illia, qui pro luce sapienciam habuerunt et eam rebus omnibus pretulerunt, figurales literas inuenerunt, quas in sillabas congresserunt ut hiis compingerent dicciones, quipus ut ex trama et stamine quasi a texentibus oratio texerutur, et per hec futuris seculis preterita ut presencia nunciarent et uigilata studia artium liberalium et officia mecanica utiliter adinuenta scriptura posteris conseruarent (*Ibid.*).

Es decir, que a través de la escritura esa sabiduría –no olvidemos que una sabiduría "cerrada", "conclusa", que no puede ser "creada" sino "aprehendida"– queda fijada y resguardada del olvido para el futuro. Sólo a través de la escritura, por tanto, se puede hacer visible el recordatorio continuo de ese *drama único* que define la historia de la humanidad y desde la cual se narra cada *gesta* digna de ser recordada (ya sea la vida de Santo Domingo de Silos, Alexandre, Apolonio, o el conde Fernán González).

Prácticamente un calco del prólogo de Ximénez de Rada es el prólogo que encontramos a la cabeza de la *Primera crónica general de España*. Saber consiste en "escudriñar" los hechos de Dios, algo que ya hicieron los "sabios antiguos":

> Los sabios antiguos, que fueron en los tiempos primeros et fallaron los saberes et las otras cosas, tuuieron que menguarien en sos fechos et en su lealtad si tan bien no lo quisiesen pora los que auien de uenir como pora si mismos o pora los otros que eran en so tiempo; e entendiendo por los fechos de Dios que son espiritales, que los saberes se perderien muriendo aquellos que los sabien et no dexando remenbrança porque no cayesen en oluido mostraron manera por que lo sopiessen los que auien de uenir empos ellos; et por buen entendimiento connoscieron las cosas que eran estonçes, et

> buscando et escodrinnando con grand estudio, sopieron las que auien de uenir (1977: 3).

Este saber *por buen entendimiento* permite a los primeros sabios saber las cosas *que auien de uenir*, insistimos, porque en un momento dado habrían de darse cuenta de que sólo hay una historia que se repite siempre. Como sucede en la *Historia* de Rada, el peligro del olvido y de la pereza no hace sino corroborar ese *drama único* en el sentido de que la Caída (es decir, el olvido de Dios y el apego al mundo que también señalaba San Agustín en *De Civitate Dei*) se repite siempre también:

> Mas el desden de non querer los omnes saber las cosas, et la oluidança en que las echan después que las saben, fazen perder malamientre lo que fue muy bien fallado et con grand estudio; et otrosi por la pereza, que es enemiga del saber et faz a los omnes que non lleguen a el ni busquen las carreras por quel conozcan, ouieron los entendidos et quel preciaron sobre todos los otros que lo sopiessen, a buscar carreras por o llegasen a el yl aprendiessen, et después quel ouiessen fallado, que nol oluidassen (*Ibid.*).

Y el remedio hallado, por supuesto, no podría haber sido otro:

> E en buscando aquesto, fallaron las figuras de las letras, et ayuntando las fizieron dellas sillabas, et de sillabas ayuntadas fizieron dellas partes; e ayuntando otrossi las partes, finieron razon, et por la razon que uiniessen a entender los saberes et se sopiessen ayudar dellos, et saber tan bien contar lo que fuera en los tiempos dantes cuemo si fuesse en la su razon; et por que pudiesen saber otrosi los que después dellos uiniessen los fechos que ellos finieran, tan bien como si ellos se acertasen en ello; et por que las artes de las ciencias et los otros saberes, que fueron fallados pora pro de los omnes, fuesen guardados en escripto, por que non cayesen en oluido et los sopiessen los que auien de uenir (*Ibid.*).

Sólo a través de la escritura podemos saber las cosas pasadas: “Ca si por las escripturas non fuesse ¿qual sabiduria o engenno de omne se podrie menbrar de todas las cosas passadas (...)? (*Ibid.*). La escritura es necesaria “ca de tod esto et dotras cosas muchas no sopieramos nada si, muriendo aquellos que eran a la sazon que fueron estos fechos, non dexassen escripturas por que lo sopiessemos; et por ende somos nos adeudados de amar a aquellos que lo finieron por que sopiessemos por ellos lo que no sopieramos dotra manera” (3-4). Justo en mitad de cada una de las dos últimas citas aquí consignadas podemos leer: “et por esto fue enderezado el curso del mundo de cada una cosa en su orden. Onde si pararemos mientes al pro que nasce de las escripturas,

connoscremos que por ellas somos sabidores del criamiento del mundo" (3). En otras palabras: la escritura (y por supuesto las *escripturas*) constituyen un discurso sobre el orden del mundo. Saber ejercerla es corroborar dicho orden, poner en primera plana una y otra vez ese orden hacia el que, como *mundus senescit* tiende la historia de los hombres. Por eso hablamos de una noción sacralizada del tiempo. A diferencia de lo que hace la novela moderna, que se permite jugar con diversas estructuras temporales en el interior del propio texto, el texto medieval siempre es deudor, de una u otra manera, de ese tiempo sacralizado, el único desde el cual pueden pensarse todos los argumentos, el mismo que se glosa en cada texto para, en el caso de los poemas *por la cuaderna vía*, demostrar que escribir es adoptar el papel de *juglar de Dios*, como explícitamente decía Berceo.

Alejado, a diferencia del anterior, del prólogo de Ximénez de Rada, las palabras que sirven de introducción a la *General Estoria* quizá merezcan también algún breve comentario. Una tripartición temporal, no desconononocida para el hombre moderno, está en la base de esta obra alfonsí: "Natural cosa es de cobdiciar los omnes saber los fechos que acaecen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es passado como en aquel en que están como en el otro que á de venir" (2001: 5). La estructura, efectivamente, nos es conocida: existe *el tiempo que es passado* (pasado), *aquel en que están* (presente) y el *otro que á de venir* (futuro). Sin embargo la manera de abordar estos tres tiempos también muestra caracteres diferenciales con respecto a la nuestra. En primer lugar porque la fuerte conciencia del presente que parece imperar en el hombre moderno quedaría rápidamente desplazada por esta observación: "Peró d'estos tres tiempos non puede omne seer cierto fueras d'aquel que es passado" (*Ibid.*). Ya C.S. Lewis, con su característica sutileza, titulaba el apartado de su obra *La imagen del mundo*, mencionada aquí, dedicado a la concepción de la historia como "El pasado humano". La relación con el pasado, efectivamente, es mucho más reveladora para el hombre medieval que la relación con el presente. Podríamos decirlo de otra forma: el pasado se hace continuamente presente, lo mismo está ocurriendo siempre.

En el mismo Prólogo se nos dice que los hombres sólo pueden estar seguros del tiempo pasado, ya que "porque saben los comienzos e los acabamientos de los fehcos que ý se finieron que alcanzan los omnes por este tiempo ciertamientre el saber de las cosas que fueron" (5). Dicho así la cosa no tiene nada de particular, pero la perspectiva

cobra un nuevo sentido cuando recordamos que, dentro de la mentalidad analógica, las *cosas que fueron* son, potencialmente, las cosas que serán: "Onde porque el saber del tiempo que fue es cierto e non de los otros dos tiempos, assí como dixiemos, trabajáronse los sabios omnes de meter en escrito los fechos que son pasados pora aver remembranza d'ellos como si estonces fuesen e que lo sopiessen los que avién de venir assí como ellos" (*Ibid.*). El pasado ya fija el *saber*, y a partir de ahí todo serán glosas, comentarios, y una pluralidad de libros: "E finieron d'esto muchos libros que son llamados estorias e gestas en que contaron de los fechos de Dios e de los profetas e de los santos, e otrossí de los reyes, e de los altos omnes e de las cavallerías e de los pueblos" (*Ibid.*). Una pluralidad de libros que, no obstante, surge de la multiplicación continua, de su puesta incansable en escena, de un saber que es único, de manera que lo que en realidad esá en juego es el recordatorio de la verdad: "E dixieron la verdat de todas las cosas, e non quisieron nada enconbrir tan bien de los que fueron buenos como de los que fueron malos. E esto finieron porque de los fechos de los buenos tomassen los omnes exemplo pora fazer bien e de los fechos de los malos que recibiesen castigo por se saber guardar de lo non fazer" (*Ibid.*). El pasado, por tanto, ya contiene todo lo que puede saberse, y una vez más corroboramos que es significativo incluso como criterio moral para juzgar los sucesos de ese *drama único* que nos forja la escritura medieval.

Las palabras con las que se cierra el prólogo de esta *General estoria*, amparadas en un "yo regio", no dejan lugar a dudas:

> después que ove fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos escogí d'ellos los más verdaderos e los mejores que ý sope e fiz ende fazer este libro. E mandé ý poner todos los fechos señalados tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas que acaecieron por el mundo desde que fue començado fasta'l nuestro tiempo (2007: 6).

¿Qué es historiar? Si San Isidoro nos recordaba la etimología griega *historeîn* como "ver" o "conocer", no parece tener mucho sentido que el rey diga haber *fecho ayuntar muchos escritos e muchas estorias de los fechos antiguos*. Ahora bien, si lo que es verdadero es la Escritura (y recordemos que se sirvió *tan bien de las estorias de la Biblia como de las otras grandes cosas que acaecieron por el mundo*), y la Escritura se manifiesta, principalmente, a través de dos vertientes (como Libro Sagrado y como Libro del Mundo, uno inspirado por Dios y otra escrito por su propio dedo), entonces,

tanto la Biblia como *las otras grandes cosas que acaecieron por el mundo* comparten la nada desdeñable cualidad de poder ser "leídas" por igual en función de su carácter verdadero. Todo lo que ya ha ocurrido es traído al presente en función de una única voz que rige sobre todas las cosas: la voz de quien las ha creado, la Única que debe ser en realidad interpretada en última instancia.[247]

A esa lógica, como vamos a ver, atiende la escritura.

Una escritura ternaria

Hay una concepción del tiempo tripartita, por tanto, a la que corresponde una manera de organizar el discurso de naturaleza ternaria. Quizá aquí se encuentre el mayor conflicto al que se enfrenta esta tesis, porque nuestra estructura de pensamiento (más si lo llevamos al terreno de la letra escrita) es eminentemente binaria, y tiende a "cerrar" el discurso en función de una intención que podríamos denominar "personal". La paradoja es que nosotros partimos de un saber que consideramos abierto para, partiendo de él, articular un discurso cerrado que codifica mediante una forma un contenido, mientras que el hombre medieval podemos considerar que hace justamente el camino contrario, es decir, que parte de un saber cerrado, oscuro pero por eso mismo descifrable y ya dado, a partir del cual ejerce infinitas glosas mediante una escritura que se presenta como abierta, que recoge siempre una parcela de ese saber al tiempo que encierra en sí misma la semilla para nuevas glosas en el futuro.

Por eso, a esta escritura ternaria que vamos a ver en este apartado, la definimos con el nombre de *escritura en marcha*, pues es una escritura en movimiento, que pone continuamente "en marcha" las categorías aristotélicas del acto y la potencia.

Volviendo al signo ternario desde lo binario

En un trabajo que en los últimos años parece haber gozado de cierto beneplácito en su recepción reclama Gabrielle M. Spiegel la necesidad de prestar "attention to a text's «social logic» in the dual sense of its site of articulation and its discursive

[247] Así el Tudense, en su *Crónica de España*, no puede sino empezar de la siguiente manera: "Entonces se apareja la cosa en verdadero seer quando por los bienes temporales el ome viene a la durable bien andança" (Túy 2007: 2). Seguimos en esta cita un facsímil de la versión castellana, editada por primera vez en 1926, del *Chronicon Mundi*, de Lucas de Túy.

character as articulated «logos»" (1999: 23-24). Pretende así Spiegel buscar un punto de consenso en la eterna disputa entre formalismo e historicismo,[248] algo en lo que nosotros no vamos a entrar en esta tesis, pero que merece una pequeña puntualización. Si partimos de la base de que el historicismo pone el acento en los factores sociales que configuran el texto y el formalismo en la inmanencia del mismo, entonces nuestra posición no es ni una cosa ni la otra. En algo tiene razón Spiegel, y es que no deja de ser una "lógica social" la que define el carácter del texto como *logos* articulado. Social no en el sentido de que en ella se pueda corroborar una y otra vez el dato positivo que nos remite a cualquier instancia externa, sino "social" en el sentido de que el texto es producido desde las relaciones materiales que actúan en la sociedad en la que se inserta: por eso no debe extrañarnos que en buena medida la *cuaderna vía* se nos presente, como ya hemos visto, bajo la imagen de una escritura de la servidumbre. Esa lógica social, de la que habla Spiegel, es para nosotros una lógica histórica en el sentido de que es la única que hace funcionar al texto de una determinada manera, en un momento dado, y no de otra. Es histórica no por la abundancia de datos, ni porque consideremos el texto como reflejo de la sociedad que lo produce, sino porque lo hace funcionar de una determinada manera de acuerdo con las condiciones materiales que lo producen. Esa determinada manera en la que insistimos, en realidad, sólo se percibe en forma de fractura. Lo habíamos anunciado al principio: sólo cuando el texto se nos rompe en mil pedazos ante nuestras expectativas empezamos a entender que tiene su propia voz, radicalmente histórica, y que no tiene por qué coincidir con la nuestra.

He aquí que detectamos cierta tendencia a dar por universal un hecho que es tan sólo histórico, y que tiene que ver con la manera de articular el propio texto. Nunca insistiremos lo suficiente: a grandes rasgos, para nosotros, un autor/sujeto trabaja con un *contenido* y lo codifica mediante una *forma*. Al ser codificado el *significado* en una serie de *significantes* decimos que el autor forja un *texto* con una *intención*. Por supuesto la cosa no es tan simple, y tampoco es tarea de esta tesis abordar ahora todas las críticas que se han hecho a este esquema, pero que como tal, el esquema ha funcionado con profusión en el hispanomedievalismo nos parece indudable. Y para caer en la cuenta de esto último, basta simplemente con pensar en la lectura más clásica, más tradicional en torno a la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*. A la crítica siempre

[248] Véase la demoledora crítica que hace Juan Carlos Rodríguez a esta oposición por él denominada como "falacia arqueológica" (2001: 33-57).

le ha preocupado encontrar un autor con nombre y apellidos (sea Berceo, o sea Juan Lorenzo Segura de Astorga) al que atribuir la creación de la *primera escuela* (supuesta, claro) *de poesía erudita de la literatura española*. El tema era abordado desde la perspectiva binaria que define nuestra moderna relación con un texto, de manera que ese autor con nombre y apellidos habría tenido por tarea trabajar una *forma* (el tetrástrofo monorrimo), que como tal *significante* habría que estudiar en función de su constitución como *texto* (texto al que se le otorgaría incuestionablemente el rango de "literario", con todo lo que hemos visto que eso implica). Y ese nivel formal no habría tenido otra función que la de expresar un *contenido* (culto, para distinguirlo del de los juglares), mediante el cual se daría a entender un *significado* (la superioridad "literaria" respecto a los juglares) que daría a entender una *intención* (la de inaugurar una "escuela poética" en la historia de las letras castellanas).

Está tan extendido este esquema mental que casi parece imposible pensar que la lógica que dio lugar a los textos *por la cuaderna vía* no era esa. Michel Pastoreau lo resume impecablemente, no sin cierta contundencia, pero de manera clarividente: "Aquello que los lingüistas modernos, después de Saussure, llaman la «arbitrariedad del signo» es ajeno a la cultura medieval" (2006: 15). Y es que parece que, entre los estudiosos del simbolismo de la Edad Media,[249] la cosa siempre ha estado bastante clara; Armand Strubel advertía que esa relación significante/significado era la misma que "tout les exégètes déclarent insuffisant" (1975: 344), toda vez que nos enfrentamos, según él, a un simbolismo extralingüístico; y Gerhart B. Ladner escribe que "the universe was an exemplarist and anagogical as well as analogical, a hierarchical as well as gradualistic multiverse; it was in no way a structure of irreducible opposites" (1979: 230). En otras palabras: no es el hombre el que establece las relaciones entre las cosas en la sacralización, y por eso el signo no puede ser ni convencional, ni arbitrario, sino *sustancial*. La única relación posible entre las cosas la establece Dios, y por eso el hombre, desde la *humilitas*, se limita a tratar de descubrirla.

[249] Recordamos que nosotros, no obstante, no hemos tomado esa noción de simbolismo, sino la de Universo sígnico o figural.

Somos deudores en esta tesis de una observación que apenas se suele tener en cuenta en el hispanomedievalismo,[250] de Michel Foucault, y que arroja una luz insospechada sobre nuestro tema. Se refiere a la concepción ternaria del lenguaje, del que dice que:

> éste existe desde un principio, en su ser bruto y primitivo, bajo la forma simple, material, de una escritura, de un estigma sobre las cosas, de una marca extendida por el mundo que forma parte de sus figuras más imborrables. En un sentido, esta capa del lenguaje es única y absoluta. Pero de inmediato hace nacer otras dos formas de discurso que la encuadran: por encima de ella, el comentario, que retoma los signos dados según un propósito nuevo, y, por debajo, el texto cuya prioridad oculta bajo las señales visibles para todos, que supone el comentario. De allí, tres niveles del lenguaje a partir del ser único de la escritura (2005: 50).

La idea es compleja, y merece alguna explicación: partimos de la base de que la escritura, también la escritura en lengua vulgar, del hombre del Medioevo se desarrolla al amparo de la imagen de los dos libros. El Libro de la Naturaleza es la escritura primigenia de Dios sobre el mundo, y el Libro Sagrado da las claves para desentrañarlo tras volverse el primero un mundo "por figura" a raíz de la Caída en el pecado original y la confusión babélica. El mundo es una escritura, pero una escritura cuyo sentido primigenio se ha vuelto incomprensible para el hombre. Y de ahí que, como dice Foucault, toda escritura en vulgar no sea, en última instancia, sino el comentario que trata de captar parte del sentido de esa escritura del mundo, es decir, parte de ese intento por devolverle a ésta última su sentido primigenio. Esta lógica ternaria nada tiene que ver con la codificación de ninguna verdad subjetiva (ya sea ese sujeto un sujeto individual, o un sujeto colectivo, como parecía serlo para el tradicionalismo), sino con el desentrañamiento de la verdad primigenia.

De hecho, este esquema ternario propio de la Sacralización, con sus variantes, no es ajeno, de ninguna de las maneras, al que se sigue en el resto de las artes que llamamos –cómo no– *figurativas*. En la introducción que coloca al frente de su edición del *Libro de Alexandre*, Jesús Cañas al enfrentarse a la típica disposición tripartita del material del libro, hace mención a lo que él denomina "estructura tres", y nos deja este jugoso comentario cuando nos dice de ésta que:

[250] Algo que quizá se deba a la tendencia a asociar medievalismo con especialización filológica, con su consecuente desconfianza hacia el no-especialista.

> Sería una solución paralela a la que encontramos en los trípticos góticos o en las iglesias de tres naves: la parte central mayor y las laterales de menores proporciones. Al igual que las pinturas románicas: un gran pantocrator en el centro, a cuyos lados hay figuras más pequeñas –así en el frontal románico que se conserva en la Seo de Urgel, con Cristo y los Apóstoles: Cristo como figura central y los Apóstoles en grupos de seis a su derecha e izquierda–, y en los tímpanos góticos: una gran figura central a cuyos lados se sitúan figuras de menores proporciones. De la misma manera, pues, que Dios dividió su obra en dos partes más pequeñas y una de mayor extensión, los medievales, que pretenden imitarle, dividirán las suyas en dos partes más pequeñas y una tercera de mayores proporciones.
>
> Pero, ¿por qué precisamente la mayor es la parte central? Para justificar la configuración de las iglesias de esta época se ha ofrecido una explicación que nos sirve para nuestro caso. Se piensa que la escisión en tres se debe al recuerdo de la Santísima Trinidad, y que la nave central es mayor por estar dedicada al padre, anterior a las otras dos personas (2003: 46).

También Juan Manuel Rozas hacía notar que la estructura triangular de un tímpano gótico podría ser equiparable al milagro IX de Berceo ("El clérigo ignorante"):

> La visión del mundo que presenta este gótico milagro hace que la estructura del texto ponga en relación la tierra con el cielo y el cielo con la tieera, cerrándose ambas fuerzas en lo alto de la ojiva, allí donde aparece la cara sonriente de una virgen gótica. La línea asciende primero, como nos ha señalado el estilo, por el patetismo de la triste historia (al parecer sin solución) del clérigo despedido, y luego desciende nuevamente por medio de la ironía, que el poder y sabiduría de María dan al conflicto. Tiene el milagro los dos significados de la arquitectura gótica: líneas que se elevan hacia el cielo desde la tierra; y que luego se cierran en la confianza de una fe más luminosa que la de siglos anteriores (1975: 444).

Y ahora, con el objetivo de poner en común algunas ideas que hasta ahora nos han ido apareciendo sucesivamente pero sin una conexión directa entre sí, recapitulemos un poco. Tenemos, en primer lugar, una escritura que se deriva de la imagen del Libro Sagrado, y éste, una vez es aunado como una historia única, puede dividirse en tres partes: Antiguo Testamento, Nuevo Testamento o narración de la vida de Cristo y Hechos de los Apóstoles con su culminación en el Apocalipsis; paralela a esta imagen tenemos también, de acuerdo con Auerbach, un drama único que define la historia del mundo, y que consta nuevamente de tres partes: Creación y Caída en el pecado original,

Encarnación de Cristo, y Final aún no consumado; y tenemos, por último y según lo que acabamos de ver que señalaba Foucault, un lenguaje que se concibe en tres niveles: sentido primigenio, capa absoluta de escritura sobre el mundo, y comentario en busca de un sentido. Dicho de otro modo: de lo que se trata es del dominio formal de las marcas, del contenido señalado por ellas, y de las semejanzas que hacen que esas marcas liguen valores desiguales. Pero como la semejanza es tanto la forma de los signos como su contenido, los tres elementos definidos en esta distribución se resuelven en una figura única (Foucault 2005: 50).

También tenemos algo más: una cuaderna fascinante de los *Himnos* de Gonzalo de Berceo,[251] a la que ya hemos tenido ocasión de referirnos y sobre la que advertimos que volveríamos. Recordemos, una vez más, la cuaderna segunda del segundo de los *Himnos*:

> A Ti fue dicho "Ave" del ángel Gabrïel,
> biervo dulç e süave, plus dulce que la mel.
> Tú nos captén en paç, Madre siempre fiel,
> tornó en Ave Eva, la madre de Abel. (1992: 1073).

De hecho, la estrofa está tan bien acabada y tan hábilmente construída que la primera tendencia puede ser pensar que Berceo tenía ya, en pleno siglo XIII, una conciencia plena de su excelencia "literaria". No es descabellado pensar que el empleo de un recurso tan complejo como el de la paranomasia anagramática nos sitúa ante un autor poderoso, que se *individualiza* fuertemente a través de la codificación –maestra– de un contenido en una forma tan lograda. Pero podemos ver más allá. Que María en la obra de Berceo aparece representada bajo la imagen del Libro ya lo hemos visto en el último verso de la cuaderna 119 de los *Milagros de Nuestra Señora*: "la ley vieja cerresti e la nueva abrist" (1992: 591). Desde la imagen tripartita del Libro Sagrado, de hecho, la cuaderna de los *Himnos* no carece de interés: en el Antiguo Testamento ya estaban Eva y Abel, quienes por similitud fónica ya anunciaban el Nuevo Testamento, en el que vamos a encontrarnos a una Ave/Madre; en cuanto al Apocalipsis y la idea del Juicio Final con la que se cierra el Libro, bastará con recordar que el último verso de la cuaderna que precede a esta define a María como "puerta de pecadores por al Cielo

[251] A nuestro entender, tenemos que decirlo, una de las más perfectas de todas cuantas pueden encontrarse en las letras castellanas del Medioevo.

entrar" (1992: 1973), luego el sentido de Redención, en el que como Madre del Mesías participa, está presente.

En cuanto a la estructura temporal tripartita o *figural*, por utilizar el término de Auerbach, tanto Eva como Abel vuelve a remitirnos a ese tiempo de la Caída, provocada por el pecado de Eva, y la promesa de Redención, pues no olvidemos que ésta ya está anunciada (Cristo ya está prefigurado) por su hijo Abel, el justo, frente a la maldad de Caín. Incluso Eva ya prefigura, de manera muy imperfecta, la maternidad de María que va a redimir al mundo;[252] ésta última, por supuesto, se da a entender mediante el saludo del ángel Gabriel, Ave, a la *Madre siempre fiel* que es María, con lo que el segundo estadio, el de la Encarnación de Cristo, queda igualmente representado; y bajo esta idea de la maternidad se puede leer el anuncio constante de un Final no consumado aún que Auerbach proponía como tercer estadio: a pesar de su pecado Eva fue capaz de alumbrar a Abel, que prefiguraba mediante su inocencia a Cristo, que encarnará la promesa de la Salvación.

Y en cuanto a la estructura del lenguaje, también se pueden leer esos tres niveles de los que hablaba Foucault: la Salvación ya podía "leerse" en el sentido primigenio de los nombres, en su propia materialidad fónica, pues la pecadora Eva anuncia el futuro esperanzador que el ángel da a entender con su saludo, Ave; el mundo, además, está lleno de referencias lingüísticas que establecen conexiones que estaban ahí desde el principio, pero que había que saber leer, como muestra la similitud de los nombres (Eva, Ave, Abel) e incluso la bondad que sugieren los nombres que vienen a completar la rima de la estrofa: *Gabrïel, mel, fiel, Abel*... todos ellos son términos que están en el lado positivo de la historia sacralizada, luces que brillan dentro de ese *drama único*; la propia asociación de estos términos ya supone un ejercicio de glosa de la verdad divina a partir de la lectura de los signos (tanto de los del Libro del Mundo como los del Libro Sagrado): *Tú nos captén en paç*, leemos en el tercer verso, y tal puede ser perfectamente la conclusión que se extrae tras el comentario, tras la utilización de los recursos retóricos que no tenía otro fin que volver a recordar la verdad que, ya desde Eva, estaba establecida desde el principio, y que bajo ese recordatorio que persigue el despertar devoción mariana recuerda a los oyentes el camino a seguir –literalmente– hasta el Final.

[252] La Eva cuyo pecado, conviene recordarlo, será castigado por el dolor del parto.

En marcha hacia la espera

Si la escritura se segrega desde una determinada concepción del tiempo, la escritura es también, obviamente, una cuestión de movimiento. Y aquí se impone otro rasgo diferencial de la escritura del Medioevo con respecto a la nuestra: si nosotros escribimos, a grandes rasgos, para inmortalizar una verdad, para que quede fijada ante el paso del tiempo, la escritura medieval no esconde este proceso, este *transcurrir* que la define. Se persigue el desvelamiento de una verdad, pero antes de ser una cuestión de metafísica, la escritura es una cuestión de física.

De física de raíz aristotélica, por supuesto. Basta una escueta definición del movimiento que encontramos en el Libro III, sección 3, de la *Física* de Aristóteles: "el movimiento es la actualidad de lo movible por la actuación de lo que tiene capacidad de mover" (1995: 183). Podría ser también una definición del proceso mediante el cual se lleva a cabo la escritura, pero expliquémoslo un poco más. Por 1255, coetáneamente por tanto a nuestros poemas *por la cuaderna vía*, escribía Santo Tomás de Aquino su *De principiis naturae ad fratrem silvestrum*, obra traducida en español como *De los principios de la naturaleza*, y que no es sino una suerte de compendio de la física aristotélica (desligada de la tarea mucho más ambiciosa de casar el sistema aristotélico con la teología cristiana que llevaría a cabo en su inacabada *Summa*). Por cercanía cronológica a nuestros textos vamos a seguir al aquinate.

En *De los principios de la naturaleza* retoma Santo Tomás de Aquino la diferencia establecida por Aristóteles entre el *ser en acto* y el *ser en potencia*: lo que puede ser se dice que está en potencia y lo que ya es, que está en acto (1954: 25). Seguidamente (25-26) establece la diferencia entre los dos tipos de ser: un *ser esencial o sustancial* (el hombre, por ejemplo, que es un ser absoluto) y un *ser accidental* (el hombre blanco, que es algo); y distingue ente forma y materia (26): *materia* es todo lo que está en potencia, mientras que *forma* es todo aquello de lo que algo ya tiene el ser, sea éste *sustancial* o *accidental*. De la *forma*, que es la parte que nos interesa, escribe el aquinate que hace al ser *en acto* y que por eso se la denomina acto, de manera que, escribe: "Lo que a su vez hace al ser substancial en acto se llama forma substancial" (*Ibid.*). Visto con otros términos: Eva era, *en potencia*, el Ave que María es *en acto*, luego en el terreno lingüístico, los nombre Eva y Ave no son sino *formas sustanciales* de María.

La idea básica que nos proponemos en este apartado no es otra que la de que toda escritura en vulgar obra de los clérigos, y la *cuaderna vía* lo ejemplifica a la perfección, es la materialización, *en acto*, de una escritura anterior, y a la vez la escritura, *en potencia*, de un sentido que acabará por desvelarse en el futuro, mediante la suma de todas las escrituras. Por eso hablamos de que la escritura se sitúa en un punto "en marcha" entre lo que ya estaba escrito y lo que espera desvelarse a partir de ahí. Con su buen sentido habitual escribe Michel Garcia que "el mismo concepto de obra conclusa no corresponde, ni mucho menos, a la realidad de los textos que nos han llegado. Lo que marca el final del proceso de escritura a menudo no es la voluntad del autor sino circunstancias ajenas a él" (1999: 182-183). Una escritura "en marcha", en movimiento perpetuo, está claro que no puede casar de ninguna manera con la idea de una obra conclusa, y necesariamente debe ser la escritura de un libro "abierto".[253] Manuel García Pelayo lo expresó admirablemente:

> así como Jesús viene a cerrar lo anunciado por los profetas, así los libros del Nuevo Testamento cierran el Libro de la Biblia cristiana no solamente en la materialidad del códice, sino también en el sentido de que lo dicho en los capítulos anteriores no es más que la preparación para los nuevos libros, a cuya luz han de interpretarse los antiguos. Lo testimoniado en el Libro de los Evangelios abre un *eon*, o un tiempo nuevo, que terminará con la apertura de otro Libro, cerrado con siete sellos, que nadie sino Cristo será digno de abrir. Y luego, en el Juicio Final, cuando toda la tierra haya sido reducida a cenizas y los mares a vaho, cuando el sol y la luna se hayan oscurecido y las estrellas caído de los cielos, entonces el Ángel abrirá el "Libro de la Vida", donde está registrado todo lo oculto y por el que todos serán juzgados para toda la eternidad. Pero entre tanto se abren los Libros finales, rige como regla de vida individual y como fundamento de la sociedad cristiana el Libro de los textos del

[253] Escribimos "libro abierto", y no "obra abierta" para evitar la tentación de caer en la idea que Umberto Eco trata en su *Obra abierta* (1979), un ensayo sobre arte contemporáneo al fin y al cabo. Desde tal idea se pueden establecer una serie de similitudes peligrosas, pues esa poética de la obra abierta que traza Eco puede ser, en una primera lectura, fácilmente identificable, por ejemplo, con determinados pasajes del *Libro de buen amor*. Una operación ésta última, por cierto, que ya se ha hecho (García 2004). Una teoría posmoderna de la escritura puede postular la existencia de una obra múltiple, potencial, a la manera de lo que Italo Calvino hace en *Si una noche de invierno un viajero*. Pero no es la "obra" lo que aquí se escribe, sino el "libro", y como tal es un "libro" que va sumando escrituras dentro del proceso único de la glosa de la Escritura (establecida siempre por el Creador o inspirada por él), pero no una "obra" potencial fruto de un mismo autor.

> Antiguo y el Nuevo Testamento, tal como fueron fijados canónicamente y, por tanto, separados de los Apócrifos en los siglos IV y V (1965: 45-46).

Así, de acuerdo con la concepción del tiempo imperante, plasmada en la apertura sucesiva de los libros, hablamos de una escritura "en marcha", en movimiento. Escribe Foucault que el lenguaje "lleva en sí mismo su principio interior de proliferación" (2005: 48). Casi una exposición programática de este sistema ternario es lo que encontramos en el prólogo a los *Lais*, de María de Francia. El tópico de la falsa modestia que se desarrolla en los ocho primeros versos nos ofrece detalles interesantes:

> Ki Deus ad duné escïence
> e de parler bone eloquence
> ne s'en deit taisir ne celer,
> ainz se deit voluntiers mustrer.
> quant uns granz biens est mult oïz,
> dunc a primes est il fluriz,
> e quant loëz est de plusurs,
> dunc ad espandues ses flurs. (1993: 89).[254]

La idea de base, aparte de que *deve de lo que sabe omne largo seer*, es que un bien muy oído (*quant uns granz biens est mult oïz*) se *actualiza* como si fuera oído por primera vez (*dunc a primes est il fluriz*). Es lógico, si tenemos en cuenta que el saber siempre está, *potencialmente*, dispuesto para ser puesto *en acto* a través de la escritura. Entre los versos 9 y 22 la estructura ternaria queda perfectamente definida:

> Custume fu as ancïens,
> ceo testimoine Precïens,
> es livres ke jadis feseient,
> assez oscurement diseient
> pur ceus ki a venire esteient
> e ki aprendre les deveient,
> k'i peüssent gloser la lettre
> e de lur sen le surplus mettre.
> Li philesophe le savaient,
> par eus meïsmes entendeient,

[254] Ofrecemos la traducción española de Ana María Holzbacher, incluida en la misma edición: "Quien ha recibido de Dios el don de la sabiduría y de la elocuencia, no debe ocultarse de ello ni permanecer en silencio, antes bien manifestarse de buen grado. Cuando un gran bien es muy oído es como si floreciese por primera vez, y cuando muchos lo alaban derrama todas sus flores" (1993: 89).

cum plus serreient sutil de sens
e plus se savreient garder
de ceo k'i ert a trespasser. (89-90).[255]

De nuevo partimos de esa "oscuridad" en la que queda sumergida la escritura del pasado (de los libros *assez oscurement diseient*). Si el pasado es una escritura puesta "en figura", la única salida posible es la glosa: *k'i peüssent gloser la leerte*. De manera que *actualizar* la escritura del pasado es, de alguna manera, interpretarla, contribuir a esclarecer ese texto primigenio escrito ya desde el principio del mundo. Y mediante esta operación, el nuevo texto se proyecta hacia el futuro, y los libros podrán preservase del tiempo que quede por pasar. Entre los versos 23 y 27 se vuelve a insistir en esta idea:

Ki de vice se voelt defendre
estudïer deit a entendre
a grevose ovre comencier:
par ceo s'en puet plus esloignier
e de grant dolour delivrer. (90).[256]

La consigna es clara, quien quiere librarse de la desdicha: *par ceo s'en puet plus esloignier / e de grant dolour delivrer*. La verdad del pasado, mediante la escritura, se proyecta hacia el futuro, se *actualiza* y previene al hombre ante la caducidad del *mundus senescit*. Quien sabe leer los signos, a pesar de su oscuridad, estará dispuesto para ver el camino.

En el *Planeta* de Diego García de Campos, a la manera que indicaba Jesús Cañas, leemos que "per ternarium personarum trinitas designatur" (1943: 160), a diferencia del "Duplicatus binarius eleganter duos significat testamenta, que in duobus mandatos domini videlicet in dilectione dei et proximi consumatur. Dupplicatus binarius duas illas sorores novi testamenti significat. quas ille due alie testamenti figurabant" (*Ibid*.). Si el signo ternario representa la perfección de la Trinidad, el binario, a imagen de los dos Testamentos que componen la Biblia, no deja de anunciar la necesidad de un

[255] Traducción española: "Era costumbre de los antiguos, según testimonio de Prisciano, que en los libros que antaño escribían se expresasen con bastante oscuridad, a fin de que los que vendrían después, y tendrían que comprenderlos, pudiesen glosar lo que estaba escrito, y completar con su inteligencia lo que faltase. Los filósofos lo sabían, y entendían por sí mismos que cuanto más pasase el tiempo más sutil sería su significado, y mejor podrían preservarse del que quedaba por pasar" (89-90).

[256] Traducción española: "Quien quiere ponerse a salvo de todo vicio, debe estudiar, aplicarse y emprender una pesada tarea, con esto podrá alejarse del mal y librarse de una gran desdicha" (90).

tercer estadio, de una consumación en el futuro (*proximi consumatur*); las dos hermanas del Nuevo Testamento a las que hace alusión ya figuraban en los dos Testamentos, de manera que la estructura queda siempre "abierta", y cada signo es, insistimos, la materialización *en acto* de otro anterior y la promesa de un significado a completar *en potencia*. Escribir es leer las *formas sustanciales* de las cosas.

En la cuaderna 650 del *Libro de Apolonio* se nos describe la muerte de éste:

> Fincó el omne bueno mientre le dio Dios uida,
> visco con ssu muger vida dulçe et sabrida;
> quando por hir deste ssieglo la hora fue venida,
> finó como buen rey en buena ffin conplida. (1999: 284).

Este último verso marca un punto de inflexión en el poema. Si Apolonio, mediante la puesta en práctica de forma paradigmática del tópico de la buena muerte (Martínez Gil 1996), logra su *buena ffin conplida* se debe al hecho de que *finó como buen rey*. Acto seguido, la cuaderna 651 cambia el tono y apela directamente a los oyentes:

> Muerto es Apolonyo, nos a morir auemos,
> por quanto nos amamos, la fin non oluidemos;
> qual aquí fiziéremos, allá tal recibremos,
> allá hiremos todos, nunqua aquá saldremos. (*Ibid.*).

La vida del rey ha sido "leída figuralmente", y hasta su muerte lleva inscritas las señales de ese *drama único* que define la vida de la humanidad y por lo tanto también la vida de cada hombre. El tercer verso no esconde este juego de correspondencias: *qual aquí fiziéremos, allá tal recibremos*. El tiempo que define la andadura del hombre sobre la tierra es un Tiempo Sacro, no cerrado en sí mismo, en el que la existencia terrena no es sino una parte más de la historia.

Este juego según el cual el mundo es un reflejo degradado del Cielo se repite también, como no puede ser de otra manera, en el *Libro de Alexandre*. Éste muere en la cuaderna 2668:

> Si murieron las carnes que lo han por natura,
> non murió el buen preçio, que y encara dura;
> qui muere en buen precio, es de buena ventura,
> que lo meten los sabios luego en escriptura. (2003: 577).

Sólo el cuerpo *muere por natura*. A la manera que veíamos en la historiografía, aquello que *meten los sabios luego en escriptura* está destinado a permanecer. Por eso un personaje digno de hechos de mención debe morir *en buen precio*. Pero la advertencia, nuevamente va para todos, y así lo vemos en la cuaderna 2670, primera del *Explicit* con el que se cierra el *Libro*:

> Señores, quien quisiere su alma bien salvar,
> deve en este siglo assaz poco fïar;
> deve a Dios servir, dévelo bien pregar,
> que en poder del mundo non lo quiera dexar. (578).

Una vez, al ser la vida de Alexandre una vida "figurada", podemos extraer una conclusión que sigue actuando más allá del fin del texto, válida para afrontar la situación en la que el hombre, como habitante del *mundus senescit* a la espera del Juicio, se encuentra. El texto nunca está realmente cerrado porque espera nuevas puestas en escena de esta misma verdad, nuevas glosas que lo completen en el futuro. En este sentido podemos destacar otro rasgo realmente distintivo del texto medieval con respecto al texto moderno, y es que aquél no queda restringido sin más al ámbito de la "literatura", sino que busca su actualidad mediante la representación oral (mediante la *performance*, que diría Zumthor). Paradójicamente, siendo un texto de difusión mucho más limitada, busca una capacidad de influencia bastante más ambiciosa.

Entre las cuadernas 487 y 488 de la *Vida de San Millán de la Cogolla*, antepenúltima y penúltima del libro respectivamente, escribe Berceo lo siguiente:

> Assí pueda la gloria del Crïador veer,
> como por mis orejas las oí yo tañer;
> muchos testes podría pora esto aver,
> personas coronadas qe son bien de creer.
>
> Muchas otras noblezas, de precio muy mayor,
> cuentecen en la casa del santo confessor;
> Dios por sue santa gracia nos dé la sue amor,
> el libro es complido gracias al Crïador. (1992: 249).

Lo que queremos señalar se basa en ciertos matices del texto, muy sutiles, y merece que se le preste atención. En primer lugar Berceo no dice haber narrado sino lo que –literalmente– *como por mis orejas las oí yo tañer*. En otras palabras: como suele ser habitual se "leen" unos hechos que ya habían sucedido y se *actualizan* en el presente, y

de ahí el relato de los milagros tras la muerte del santo que ocurren entre quienes honran su sepultura. De ahí que la cuaderna 488 empiece precisamente así: *Muchas otras noblezas, de precio muy mayor, / cuentecen en la casa del santo confessor*. Una vez el *libro es complido,* la historia, no obstante, no se detiene, sino que se *actualiza*. El pasado milagroso del santo se sigue proyectando en el presente mediante su acción milagrosa, y por eso una vez acabado el texto hallamos la exhortación al peregrinaje al Monasterio de San Millán. Berceo sitúa así al oyente, mediante la recurrencia a la "escritura en marcha", en un punto a la espera de nuevos milagros.

Y ése es el punto básico con el que queremos cerrar este apartado. ¿Significa lo que hemos visto que esta estructura temporal "abierta" recogida por el lenguaje y la manera de articular el texto no es más que una repetición de glosas y escrituras hasta el absurdo? La respuesta es no. Merece la pena recordar lo que San Isidoro nos dice en las *Etimologías* (VI, 2, 49) acerca del libro del *Apocalipsis*:

> Apocalypsin librum Iohannes evangelista scripsit eo tempore, quo ob evangelii praedicationem in insulam Pathmon traditur relegatus. Apocalypsin autem ex Graeco in Latinum revelatio interpretatur. Revelatio enim dicitur manifestation eorum quae abscondita erant, iuxta quod et ipse Iohannes dicit (1.1.): 'Apocalypsin Iesu Christi, quam dedit illi Deus palam facere servis suis' (2004: 566).[257]

Así pues, si el Apocalipsis marca el Fin de los Tiempos, dicho Fin no es otra cosa que la *revelatio*, tal y como se traduce en latín el griego *apocalipis*. Y la Revelación, a su vez, no es sino la manifestación de las cosas que *abscondita erant*. Dicho de otro modo: sólo al final se desvelará el sentido de la Escritura de Dios tal y como estaba establecido desde el principio, y que el hombre medieval percibe por su oscuridad "en figura". Hasta entonces las glosas, parciales pero necesarias, se suceden derivando de la imagen central del Libro la sucesión de libros. Y así se sitúa la escritura *en marcha* hacia la espera.

[257] Traducción española de José Oroz Reta y Manuel-A. Macos Casquero: "El libro del *Apocalipsis* lo escribió el evangelista Juan durante su destierro, según cuenta la tradición, en la isla de Patmos por predicar el Evangelio. El término griego «Apocalipsis» se traduce en latín por «revelación». Se denomina revelación a la manifestación de las cosas que estaban ocultas de acuerdo con lo que dice el mismo Juan (Ap 1,1): «Este es el Apocalipsis de Jesucristo que Dios le reveló a Juan para que lo diera públicamente a conocer a sus siervos»" (2004: 567).

4.3. Entre la lectura y la escritura

El sistema tripartito que hemos señalado tendrá su plasmación en una doble dirección, pues por una parte la escritura siempre remite a una escritura anterior. Y si en el principio está la Escritura, entonces toda escritura en lengua romance es, de una u otra manera, glosa de la Escritura establecida en el Libro Sagrado y en el Libro de la Naturaleza. Por otra parte, la escritura también supone una plasmación de la imagen del Libro, luego escribir es también "leer" ese Libro y plasmar esa lectura materialmente. Por eso no es posible una escritura en lengua romance que se nos dé de manera independiente de esas nociones centrales del Libro y la Escritura desde las cuales se genera. Y eso es lo que vamos a tratar de delimitar ahora.

Todo está escripto cómo es de complir: Escritura y escritura

Vamos a trazar aquí una distinción entre Escritura (con mayúscula) y escritura (con minúscula) que esperamos sea funcional. Como venimos insistiendo, la imagen central en la cultura medieval de la Escritura da lugar a la reproducción de la escritura, o la multiplicidad de escrituras en lengua romance. En esa dialéctica Escritura/escritura pensamos que puede ser entendida la producción de los poemas *por la cuaderna vía* como típicos exponentes de este sistema ternario que hemos señalado. Claro está que, al ser manifestaciones en lengua vulgar, nuestros poemas quedan del lado de la escritura, con minúscula, pues éstos no son sino el producto del esfuerzo continuo de la glosa que legitima a los clérigos como lectores de la Escritura, con mayúscula.

Vamos a definir mejor los términos, y para ello partiremos del siguiente juicio que formuló Pedro Luis Barcia en su monografía sobre el *mester*:

> La insistencia en el respeto al texto, por ejemplo, se puede originar en dos intenciones: mostrar una sostenida honestidad con lo esencial o dar autoridad a lo que se va diciendo, por lo cual a veces no se atiende a texto alguno pero se alude a uno, pues la simple mención de lo escrito presta peso a lo dicho. En segundo lugar, el concepto de originalidad literaria de los autores medievales tenía muy otro sentido que el nuestro. Y en tercer y último término debe destacarse el valor de la glosa al margen del texto tratado con relativa libertad y al cual se procuraba ensanchar y enriquecer mediante exégesis y comentarios (1967: 42-43).

Resulta difícil sintetizar mejor las expectativas habituales que en las tres razones que nos ofrece Barcia: la mención al texto fuente (como la crítica suele denominarlo) de los poemas *por la cuaderna vía* es vista por Barcia como un signo de *honestidad con lo esencial* o bien como una manera de dar un cariz de autoridad al discurso propio; esto se explicaría porque el concepto de *originalidad* de los autores del Medioevo sería muy distinto del nuestro; y por último la glosa, gracias a la cual el texto era tratado *con relativa libertad* habría servido para enriquecerlo al ensancharlo *mediante exégesis y comentarios*.

Pero vayamos por partes. Hablar de *honestidad* en la manera de articular los textos medievales en relación a sus fuentes quizá no sea usar los términos apropiados, pues ya hemos visto que la *humilitas* consiste precisamente en escribir para honrar la materia, y no el nombre del autor, de manera que poco importa si éste es o deja de ser honesto, pues la única honestidad que realmente cuenta es la de la materia que se trata. Con respecto a ese concepto de *originalidad literaria* que Barcia considera distinto al nuestro tal vez convenga hacer una puntualización no precisamente menor: no es que sea distinto al nuestro, es que no tiene ningún sentido hablar de *originalidad literaria* para las obras del Medioevo. Tal vez podría argumentarse, como hace Umberto Eco, que "buena parte de la cultura medieval en su totalidad consiste más en un comentario de la tradición cultural que en una reflexión sobre la realidad" (1999: 13), de manera que, en consecuencia y como el propio semiólogo italiano advierte, en la Edad Media lo que nosotros llamamos originalidad estaba condenado a ser, sencillamente, un pecado de orgullo (12). Con respecto al valor que pueda tener el texto medieval como glosa, vamos a tratar de delimitar los términos de esa dicotomía que hemos establecido entre *Escritura* y *escritura.*

La *Escritura* tiene una condición de base sólo propia de las sociedades sacralizadas, y es que es obra de Dios, escrita directamente por su propio dedo, como es el caso del Libro de la Naturaleza, o insuflada directamente por Él, como sucede con el Libro Sagrado, pues uno y otro, Libro de la Naturaleza y Libro Sagrado, forman parte de la *Escritura*; tiene, además, la peculiaridad de estar escrita en latín, fundamentalmente por ser ésta la lengua del dogma y de la Iglesia (la lengua de Dios, por tanto), o en cualquiera de las lenguas sagradas; y por último, como supo poner de relieve Auerbach en *Mimesis*: "La pretensión de verdad de la Biblia no sólo es mucho

más perentoria que la de Homero, sino que es tiránica: exluye toda otra pretensión. El mundo de los relatos bíblicos no se contenta con ser una realidad histórica, sino que pretende ser el único mundo verdadero, destinado al dominio exclusivo" (1950: 20).

Por su parte, la *escritura* sólo puede partir de su condición terrenal, pues es obra humana que se constituye a sí misma reflejo imperfecto de la *Escritura*, como puede apreciarse, abiertamente, en el título de ese código atribuido a Alfonso X en el que el propio nombre, *Espéculo* ya nos da a entender que hay una ley escrita en un libro de los hombres que no sería sino la glosa que surge del reflejo imperfecto que sobre la Tierra ejerce la Ley escrita en el Libro de Dios; la *escritura*, a diferencia de su homóloga, adopta como vehículo las lenguas vernáculas, el lenguaje en su dimensión más netamente humana, pero con la peculiaridad de que para ser dominada debe saber trasladar el conocimiento del latín a la lengua vernácula;[258] y si bien la *escritura* no tiene ese carácter incuestionable de verdad, que define a la *Escritura*, sí es cierto que se bate plenamente en esa lucha ideológica mediante la cual los clérigos la esgrimen para legitimarse como estamento depositario de la verdad frente a otras prácticas de escritura en lengua vulgar, como demuestra, sin ir más lejos, el enfrentamiento con los juglares que detectamos en la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*. Mediante la *escritura*, digámoslo así, los clérigos se legitiman como lectores, conocedores y glosadores de la *Escritura*, y hacen visible esta destreza mediante el uso de una lengua comprensible a un público más amplio. Y esta es la idea que ahora retenemos: que la *escritura* no es otra cosa que una glosa, en lengua romance, de la *Escritura*.

Como advierte Le Goff: "Ningún avance es seguro si no está garantizado por un precedente en el pasado" (1999: 292), pero este mismo autor piensa también que, por esta recurrencia a la glosa, el Libro "sucumbe bajo el peso de la exégesis" (100). Pero no todos los autores atribuyen este carácter, digamos destructivo, a la glosa. Para Nicasio Salvador Miguel, tras señalar la importancia del procedimiento de glosa del

[258] Algo que, por lo demás, ya ha sido ampliamente señalado: "En efecto, en su origen, la escritura romance tendría como modelo el sistema de escritura que se había desarrollado en el Renacimiento carolingio para el latín medieval. Esto quiere decir que para poder escribir en romance era necesario haber aprendido a escribir en latín, pues sólo tras este aprendizaje se podía acceder a la escritura en vernacular" (Uría Maqua 1986: 19); es sabido, como se ha dicho tantas veces, que la *clerecía* se identificaba con el uso del latín y las artes del *Trivium* (Montoya Martínez 1989: 44), y que la cuaderna vía fue un elemento de cohesión capital de la escritura *de clerecía* organizado a partir del latín (Arizaleta 1999: 32).

texto en la enseñanza, la conclusión a extraer es de muy distinto signo: "Como el apego a las fuentes escritas restaba originalidad a los temas, se intentaba suplir por la originalidad formal, expresiva y descriptiva, que obliga a los autores a servirse de los variados procedimientos retóricos, codificados en las *Artes poéticas*" (1974: 129).[259] Manuel Asensi, en su *Historia de la teoría de la literatura*, no deja de señalar también que la glosa "era una pieza importante del proceso de enseñanza, copia y transmisión de los textos fundamentales en las escuelas" (1998: 222). Y Amaia Arizaleta puso de manifiesto que un texto tan comentado como lo es el exordio del *Libro de Alexandre* no deja de encuadrase en la tradición, como método de comentario y glosa, del *accesos ad auctores* (1997: 55-60).

Esa dualidad que venimos señalando, *Escritura/escritura*, puede casar perfectamente, en el caso de la *clerecía*, con lo que Julian Weiss llama "a dual perspective upon the world, since a classic has not only a supposedly universal meaning, but also a very particular one: it entails a to-and-fro (*sic*) movement between a here and now which is historically contingent and an allegedly transcendental vision of the human condition" (2006: 16). Roger Dragonetti explica así cómo cada discurso queda inscrito dentro de una unidad totalizadora:

> Dans la culture théologique du moyen âge, commencer, achever ne pourra donc relever que d'un artifice rhétorique qui simule, s'il le faut, l'unité totalisante d'une œuvre. En fait, celle-ci n'est jamais que le fragment textuel d'une écriture anonyme, indéfiniment reprise, qui excède toute conception individuelle de l'œuvre refermée sur sa propre représentation unitaire (1980: 44).

La única *représentation unitaire* posible no es otra que la de la suma total de todas las *escrituras* que acabará por desvelar el sentido de la *Escritura*. Por eso Patrizia Caraffi, lo recordamos, hablaba de "una concezione di scrittura come copia di quella divina, non atto di creazione/invenzione, ma imitazione imperfetta" (1988: 251). Foucault lo había escrito con su brillantez característica: "saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer hablar a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del saber no es ni ver ni demostrar sino interpretar" (2005: 48).

[259] Opinión que no compartimos, pues ya ha quedado patente que no nos parece adecuado aplicar el concepto de *originalidad* a los textos *por la cuaderna vía*, ni mucho menos en las dos vertientes señaladas por Salvador Miguel: *formal* y *expresiva*.

Poco después añade: “Se habla a partir de una escritura que forma parte del mundo; se habla al infinito de ella y cada uno de sus signos se convierte a su vez en escritura para nuevos discursos; pero cada discurso se dirige a esta escritura primigenia cuyo retorno promete y desplaza al mismo tiempo” (49). Y en esta coyuntura, como había señalado Marc Bloch: “la lengua de cultura era, de manera casi uniforme, el latín; de la otra, en su diversidad, las lenguas de uso cotidiano; tal es el singular dualismo bajo cuyo signo vivió casi toda la época feudal” (1986: 97). Un dualismo que nosotros identificamos con el de *Escritura/escritura*.

En el prólogo del *Libro de las cruzes* se loaba la figura del monarca, “en qui Dyos puso seso, et entendimiento et saber sobre todos los principes de su tyempo, leyendo por diversos libros de sabios, por alumbramiento que ouo la gracia de Dyos de quien uienen todos los bienes, siempre se esforço de *alumbrar et de abiuar los saberes que eran perdidos al tyempo que Dios lo mando regnar en la tierra*” (Alfonso X 1961: 1).[260] Poner algo *en escriptura*, como siempre hizo Alfonso X, no era sino restituir esos *saberes que eran perdidos*, es decir, glosar la *Escritura* para devolverle su sentido del principio.

Lo había dicho inmejorablemente el Sócrates del *Libro de los buenos proverbios*: “Los sesos son de Dios y el enseñamiento es cosa que se gana omne por si” (1975: 71).

Como diz la escriptura, miénbrame que solemos leer en un actor

Si la *escritura* es la parte de la escritura en romance que gira, glosándola, en torno a la *Escritura*, y ésta última se deriva de los dos Libros (tanto el Libro Sagrado como el Libro de la Naturaleza), entonces no debe extrañarnos que la obsesión por dejar claro que *el escripto lo diz*, o el *solémoslo leer*, que recorre todos los poemas por la *cuaderna vía*, sea el verdadero motor que configura la presentación de estos textos como *escritura*, y no como *literatura* (una idea muy posterior). De manera que no se trata tanto del estudio de las fuentes como de tener en cuenta que la relación con lo que ya está escrito marca el camino a seguir para nuestros textos. Y este camino conoce dos bifurcaciones: por una parte la obsesiva legitimación en la Escritura como garante de la

[260] El subrayado es mío.

verdad de lo que se está contando; por otra, la lectura continua del Libro (de los dos Libros) que da lugar a la glosa y que es, en sí misma, una manera de hacer la *escritura*. Son los caminos que vamos a ejemplificar ahora en nuestros poemas.

Dizlo la escriptura

Se retira San Millán, en la *Vida de San Millán de la Cogolla*, a vivir la vida en soledad y sufre el acoso de las bestias en las cavernas. La cuaderna 31 nos dice lo siguiente:

> Otra cosa retraen, mas no la escrivieron,
> y muestran los forados que las sierpes finieron;
> las peñas foradaron quand' ficar non podieron,
> pero al omne bono nul pavor no l' finieron. (1992: 135).

Sabemos así que San Millán no tuvo miedo de las serpientes, aunque esta anécdota *no la escribieron*. Efectivamente, no aparece en la fuente de San Braulio que parece seguir Berceo, y sin embargo éste lo ha hallado escrito. ¿Cómo? Pues a través, precisamente, de los *forados* que quedan en las peñas como resultado del intento de las serpientes por traspasarlas. Este episodio aparentemente nimio nos muestra como Berceo "lee" la escritura del Libro de la Naturaleza, en la que los *forados* de las piedras no son sino *formas sustanciales* que nos indican que el Diablo, representado en la serpiente, no pudo quebrar la voluntad de San Millán. Lo que puede saberse está escrito, y así conocemos del abad que aparecerá más adelante, gracias a la cuaderna 73a, que "Dimio era su nombre, dizlo la escriptura" (145), como más adelante conoceremos detalles de Santa Bárbara, en la cuaderna 137:

> Segunt lo qe leemos en la su santa vida,
> Bárbara avié nomne esta mugier guarida,
> en tierras de Amaya dizen que fue nacida;
> Braulio lo diz, qe ovo la verdad escrivida. (161).

Es decir: *segunt lo qe leemos*, que por ser de San Braulio no puede ser sino *la verdad escrivida*. Así queda ejemplificado que, aunque son muchos más los casos de este tipo en los que abunda el poema, la lectura de la *Escritura* da lugar a la *escritura*.

En la cuaderna 5ab de la *Vida de Santo Domingo de Silos* la escritura sigue amparando la verdad de lo que se cuenta: "Señor Sancto Domingo, dizlo la escriptura, / natural fue de Cañas, non de bassa natura" (1992: 259). La *escriptura* a la que se refiere

en este caso es la vida latina redactada por el monje Grimaldus. De hecho, así queda claro en la cuaderna 8ab, lo que no está escrito previamente no puede afirmarse: "El nombre de la madre dezir non lo sabría, / como non fue escrito no lo devinaría" (261). Sólo podemos saber lo que está escrito, pues (cuaderna 336d), "lo que no es escripto non lo afirmaremos" (343), y si (cuaderna 338b) "no lo diz la leyenda, non so yo sabidor", escribirá Berceo. Por el contrario, cualquier detalle merece ser mencionado si la escritura lo dota de verdad, así la cuaderna 603ab: "Fruela fo de Corïel, Muño de Villanueva, / ambos eran contrechos, el escripto lo prueva" (409).

Lo mismo sucede en el *Martirio de San Lorenzo*, donde el escrito funciona como legitimación de los hechos que el santo hizo en vida. Pongamos como ejemplo la cuaderna 46bd: "los tesoros que tobo Laurencio en comienda / diolos todos a povres, onde diz la leyenda: *«Dispersit, dedit pauperibus»;* fizo rica fazienda" (1992: 473). Lo mismo sucede en el *Poema de Santa Oria*, ya desde las cuadernas 5 y 6:

> Como diz el apóstol Sant Pablo la lección,
> fue esta sancta virgen vaso de election,
> ca puso Dios en ella complida bendición
> e vido en los Cielos mucha grant visïón.
>
> Qui en esto dubdare que nos versificamos,
> que non es esta cosa tal como nos contamos,
> pecará duramente en Dios que adoramos,
> ca nos quanto dezimos escripto lo fallamos. (1992: 259).

La cosa debe ser necesariamente, dice Berceo utilizando el plural de modestia, *tal como nos contamos* sencillamente porque *quanto dezimos escripto lo fallamos*. Poner eso en duda equivale a pecar, y de ahí que los clérigos se muestren especialmente puntillosos en el uso de la escritura, no por un supuesto deseo de mostrarnos a los estudiosos sus fuentes para la posteridad, sino para legitimarse socialmente como profundos conocedores de la verdad. Hasta el nombre de la madre de Oria queda así justificado en la cuaderna 11: "Amuña fue su madre, escripto lo tenemos" (501). Y como ya hemos visto que sucede, sólo puede afirmarse con seguridad lo que está escrito, como muestra la cuaderna 16ab: "Se lis dio otros fijos non lo diz la leyenda, / mas diolis una fija de spiritual fazienda" (503).

Que todos somos romeros en este mundo, trayendo a escena el tópico medieval del *homo viator*, es algo que Berceo únicamente *actualiza* en los *Milagros de Nuestra*

Señora, pues potencialmente ya estaba escrito, según la cuaderna 17cd: "todos somos romeos que camino andamos; / San Peidro lo diz esto, por él vos lo provamos" (1992: 565). Por supuesto, no existe más prueba empírica, que diríamos hoy, que la concepción del propio mundo como tránsito, como lugar de paso. Una idea que San Pedro ya habría descubierto iluminado por Dios y transmitido para recordar al hombre de todas las épocas ese *drama único* cuyo sentido final reside más allá del mundo de las apariencias. A los Padres de la Iglesia que loaron por primera vez a María: "Cuanto escrivién ellos Ella lo emendava" (567), puesto que la *Escritura* sólo fue posible al hombre a través de la iluminación de los privilegiados, según la cuaderna 26cd: "éstos son Agustino, Gregorio, otros tales, / cuantos que escrivieron los sos fechos reales" (567). El hombre al que le es dada la clarividencia para "leer" los signos del Libro del Mundo, como es el caso del obispo que narrará el milagro de "El naufrago salvado", el cual (cuaderna 586d), "víolo por sus ojos, bien sabié la verdat" (713) no "crea" nada sino que se limita a "re-escribir" esa escritura. La cuaderna 587ab lo ejemplifica perfectamente: "Assín como lo vio, assín lo escribió, / non menguó d'ello nada, nada non eñadió" (*Ibid.*). Lógico, si pensamos que añadir sería interferir en la Escritura del Creador y por lo tanto, pecar gravemente de orgullo.

Un hombre sólo puede escribir cuando la voz del cielo se dirige directamente a él, como sucede con Bernardo de Clairvaux, tal y como Berceo nos narra en *El duelo de la Virgen* que ésta le revela en la cuaderna 10d: "quiero que compongamos yo e tú una prosa" (1992: 807). El Libro del Mundo, por lo demás, es un conjunto de "profecías e signos" a la manera como nos lo muestra la cuaderna 5c de los *Loores de Nuestra Señora*, y el Libro Sagrado no menos, como se ha visto en la espléndida paranomasia anagramática Ave/Eva que encontramos en los *Himnos*. Del primer caso –el Libro del Mundo como conjunto de signos– da testimonio, también, el poema sobre *Los signos del Juicio Final*, que no es otra cosa que "un sermón que fo priso de un santo libriello / que fizo sant Jerónimo, un precioso cabdiello" (1992: 1043). Y del segundo –los signos que remiten unos a otros dentro del propio Libro Sagrado– no deja de ser un buen exponente toda la liturgia que se nos describe en *Del sacrificio de la misa*, en el que la cuaderna 106d se advierte que "es de la leï vieja la nueva más complida" (1992: 983). Un Libro Sagrado, por cierto, cuyo *drama único* es puesto visiblemente en escena una y otra vez, tal y como muestra la cuaderna 115:

Los nomnes de los padres de los tiempos passados,

sobre sí los levava en el pallio pegados;
en essa remembracia los prestes ordenados
leen aquí apóstolos e mártires doblados. (985).

Entre las muchas referencias que podemos encontrar en el *Libro de Alexandre* relacionadas con la legitimación del texto a través de la escritura hay una que bien pudiera definirlas a todas, y que no se hace esperar mucho, pues aparece en la cuaderna 11d: "en escripto yaz' esto, sepades, non vos miento" (2003: 137). También el *Alexandre* es un libro que se lleva a cabo *como diz la scriptura*, fórmula que aparece con insistencia a lo largo de su extensísimo discurrir.

Todo lo que se escribe encuentra su eco en otro texto y todo está legitimado antes. Los ejemplos, como decimos, son innumerables, por citar algunos al azar sabemos, en la cuaderna 447d, acerca del hijo de Meneta que aparece en la relación de la Guerra de Troya que "de Atenas fue éste, como lo diz la letra" (2003: 447), o que al partir Héctor, dice la cuaderna 469c, "otros ovo y muchos, como diz la 'scriptura" (233). La idea de base nos la da la cuaderna 675b: "todo está scripto cómo es de complir" (267); o la cuaderna 833a: "Assí era fadado –en escrito yazié–" (292). Lo que está escrito es, simple y llanamente, cierto si proviene de alguna autoridad:

Margarita, que siempre quiere yazer señera,
–siempre la troban sola, nunca ha compañera–,
del roçío se cría, palabra verdadera,
ca lo diz Sant Esidro, que sopo la manera. (395).

Porque la cosa, como muy bien sabemos, no goza de la misma legitimidad cuando proviene de los juglares.

El *Alexandre* es un texto que presenta abiertamente, con una transparencia total, su condición de glosa al operar sin disimulos la *actualización* de los textos de los que parte. Se escribe, pongamos por ejemplo la cuaderna 247, "como lo diz Galter en su versificar" (2003: 179), es decir, haciendo presente una historia ya escrita por Gautier de Châtillon. Cuando se describen las riquezas de Babilonia se nos avisará de que no se van a mencionar todas puesto –1501cd– "ca Galter non las pudo, maguer quiso, complir, / yo contra él non quiero, nin podría, venir" (398). Esto no significa que el texto sin más pueda ser explicado como una imitación, pues la glosa busca *actualizar* y

completar el significado del texto que toma por referencia. Podemos verlo en la cuaderna 2098:

> Pero Galter, el bueno en su versificar,
> sediá ende cansado e queriá destajar,
> dexó de la materia mucho en es logar;
> quando lo él dexó, quiérolo yo contar. (488).

Eso a pesar de que, como dice la cuaderna siguiente, la 2099: "De Poro cóm fuyó, él non escrivió nada" (*Ibid*.).

Otro tanto sucede con el largo episodio sobre la Guerra de Troya, que el poeta del *Alexandre* relata (cuaderna 419c): "como diz Omero –non quiero yo bafar–" (2003: 219). El cómputo de soldados que acompañaban a Ascálaphus y a Telamón, se lee en 441b: "estos trayén treïnta, como lo diz' Omero" (224). Aunque bien es cierto que, según la cuaderna 759cd, lo "que conteçió d'Elena non podemos saber, / non lo quiso Omero en su livro poner" (278). Como tampoco, avisa la cuaderna 2288: "non escribió Omero en sus alegorías / los meses de Achiles, mas sus barraganías" (515). Hay una cuaderna, la 1956, que define a la perfección la manera de articular la escritura en el *Libro de Alexandre*:

> A menos que supiéssedes sobre qué fue la cosa,
> bien podriedes tener la razón por mintrosa;
> mas quiérovos dezir toda la otra glosa,
> descobrirvos el testo, enpeçarvos la prosa. (467).

Frente a las historias que proponen, por ejemplo, las *gestas*, que pueden confundirse fácilmente con la *razón mintrosa*, el *Alexandre* añade, sobre la historia, la *otra glosa*, es decir, el significado perenne que se repite una y otra vez al corroborar el texto el *drama único* que es la historia en la Sacralización. Una cosa es lo que se dice mediante los vericuetos engañosos del lenguaje humano y otra muy distinta *descobrirvos el testo*, es decir, emplear ese lenguaje para destapar la verdad que contiene la *Escritura* mediante la glosa, mediante la *escritura.* No es un texto que se ande nunca con medias tintas al respecto, como deducimos a raíz de la cuaderna 2161: "en escripto yaz' esto, es cosa verdadera" (497). O su reverso, que lo encontramos en la cuaderna 2305d, que es que lo que "non yaze en escripto, es malo de creer" (518).

Estando, por su parte, Apolonio en Tarso tras su desgracia, logra ganarse el favor de los habitantes de esta ciudad, quienes en su honor quieren levantar un monumento:

> Tanto querìan las gentes de onrra le buscar,
> fiçieron en su nombre hun ýdolo labrar,
> finieron en hun márbor el escrito notar
> del bueno de Apolonio qué fizo en ese logar.
>
> Pusiéronlo drecho en medio del mercado,
> sobre alta columna, por seyer bien alçado,
> fasta la fin del mundo et el sieglo pasado,
> el don de Apolonio non fuese oluidado. (1999: 105-106).

Figuralmente, y aún en la desgracia, queda *en hun márbor el escrito* de la nombradía de Apolonio, pues la escritura da la imagen de lo que perdura, de lo que contiene la única verdad que, tras los más diversos avatares, siempre vuelve. Significativa es la cuaderna 136 en este sentido:

> Nunqua sabrién los omnes qué eran auenturas,
> si no perdiesen pérdidas ho muchas majaduras;
> quando an passado por muelles et por duras,
> después sse tornan maestros et cren las escripturas. (118).

Y como Berceo, el poeta del *Poema de Fernán González* empieza advirtiéndonos ya en la estrofa 1a que: "del conde de Castiella quiero fer una prosa" (1998: 41). Una *prosa* que consiste, precisamente, en saber *trasladar* la lectura del Libro del Mundo a una *escritura* comprensible, como indica la cuaderna 2:

> El Señor que crio la tierra e la mar,
> –e las cosas passadas que yo pueda contar–
> El, que es buen maestro, me deve demostrar
> commo cobro s' la tierra toda de mar a mar. (*Ibid.*).

Y, por supuesto, si escribir consiste en saber trasladar y glosar la Escritura que el Creador muestra, no faltarán las legitimaciones que remitan al conocimiento de la misma. Así en la cuaderna 25d: "commo diz la escritura, don Cindus le llamaron" (47); o en 101c: "semeja fiera cosa, mas diz lo el ditado" (66).

Solémoslo leer

Al igual que la referencia a la escritura sirve como legitimación de la verdad de lo que se está diciendo, la lectura actúa en un sentido muy similar. En la *Vida de San Millán de la Cogolla*, por ejemplo, leemos en la cuaderna 26:

> Fincóse el maestro do se solié fincar,
> óvose el discípulo al monte a tomar;
> nunqua mas non leemos nin podemos trovar,
> qe se juntassen ambos vivos en un logar. (1992: 133).

Si la vida del santo "signa", esto es, deja a la manera de una escritura unos signos cuya *actualidad* se proyecta hacia el futuro, entonces la vida del santo es susceptible de ser leída puntillosamente. Cada gesto, cada cosa que queda registrada en ese Libro de la Vida, es una "figura" de la que puede extraerse alguna conclusión. De ahí que saber "leer" la historia ejemplar de ese *drama único* sea una obsesión. En la batalla del Campo de Toro, dentro de esta misma *Vida de San Millán de la Cogolla*, se dice –cuaderna 455d– que los moros perdieron "el libro en qe era su leï debuxada" (241), mientras que la escritura cristiana permanece ofreciendo al futuro noticia de la batalla, tal y como puede comprobarse en 456d: "ca assí lo leemos e dizlo la leyenda" (*Ibid.*).

Si no se puede afirmar lo que no está escrito, entonces, dirá Berceo en la cuaderna 73cd de la *Vida de Santo Domingo de Silos* acerca del año y medio que éste pasó en una ermita: "quando no lo leyese, decir no lo querría, / en afirmar la dubda grand pecado avría" (1992: 277). No sabemos, dentro del mismo texto, cómo Santo Domingo logró salir de la cárcel, puesto que al parecer faltaba esa parte del ejemplar de Grimaldus que Berceo habría manejado, y la obsesión por no falsear un texto que está escrito le lleva a escribir lo siguiente en la cuaderna 752:

> De quál gisa salió dezir non lo sabría,
> ca fallesció el libro en qui lo aprendía;
> perdióse un cuaderno, mas non por culpa mía,
> escribir a ventura serié grande folía. (447).

Leer, en definitiva, es un acto de doble filo, como sucede con la escritura, pues puede llevar a la soberbia de imponer sobre el texto una voz ajena a la que la autoridad del Creador demanda. Ya no estaríamos hablando en ningún caso de un pecado "literario" provocado por el falseamiento de una fuente, pues el apego a las fuentes tiene un cariz bien diferente de esa sacralización de la "literatura" que sucedió muchos siglos después.

De lo que aquí se trata, puesto que toda *escritura* es glosa de la *Escritura* y busca desentrañar el sentido de ésta, es de no alterar, mediante la glosa que supone la lectura, las letras de esa *Escritura* que, como hemos visto, siempre depende en última instancia de Dios. Esta obsesión se acaba mostrando en los detalles más insospechados, como en el caso que nos ocupa, pero pensamos que en el fondo no atiende a otra motivación que la que hemos indicado.

Sixto, en el *Martirio de San Lorenzo*, cuaderna 21b, "abinié bien sobejo, en leer, en cantar" (1992: 467). Y estos actos no tienen otro sentido que el de, como se indica en el último verso de esa misma cuaderna "derechura catar". En buena "derechura" sabemos, en la cuaderna 11b del *Poema de Santa Oria*, que esta "fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos" (1992: 501), y la propia verdad del poema queda establecida, de acuerdo con la estrofa 21d, "ca ál non escrevimos, si non lo que leemos" (521).

Leer es un acto para el que se requiere estar adiestrado en la práctica de los saberes, dentro de una mentalidad –recordémoslo– en la que saber es, sobre todo, saber desentrañar las semejanzas. Tras describirnos el *locus amoenus* con el que se abren los *Milagros de Nuestra Señora*, Berceo describe así, en la cuaderna 16, que a continuación va a desentrañar el sentido alegórico del pasaje:

> Señores e amigos, lo que dicho avemos
> palavra es oscura, esponerla queremos;
> tolgamos la corteza, al meollo entremos,
> prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos. (1992: 565).

Las cosas tienen una *forma sustancial* (o una *signatura* según el término empleado por Foucault) que ha de ser leída, y para ello hay que saber quitar la "oscuridad" de la palabra, leer por encima de esa capa del lenguaje del mundo que, por efecto de la Caída, se ha ido corrompiendo y volviéndose oscura. Leer, por lo tanto, como escribir, es restituirle a las cosas sus sentido primigenio. Y de ahí también el apego al acto de leer que encontramos en otros lugares de los *Milagros*, como en la cuaderna 76b: "el logar no lo leo, decir no lo sabría" (581). O como asegura el segundo hemistiquio de la cuaderna 582b: "leemos e provamos" (711).

La clave de esta importancia de la lectura estriba en aquello que en la cuaderna 43cd de *El duelo de la Virgen* queda plasmado: "todo yaz' en el libro que fizo san Matheo, / e en el de Iüán, fijo de Zebedeo" (1992: 815). Autores aparte, *todo yaz' en el*

libro, la historia de ese *drama único* en el que cada gesto es significativo: "Una cosa leemos, que non es d' olvidar" (1992: 899), escribe Berceo en los *Loores de Nuestra Señora* (cuaderna 119a). En el tercero de los *Himnos*, dedicado a Cristo, concretamente en el último verso de la cuarta estrofa, podemos leer: "los siervos que te aman, oran la tu figura" (1992: 1075). De alguna manera, podemos añadir, la "leen", pues no de otra forma sino a través de la Encarnación tiene el hombre una noción de ese *drama único* en el que su vida ha de cifrarse.

Los *Signos del Juicio Final* son en sí mismos un ejercicio de lectura que anticipa lo que ha de venir porque en el pasado, San Jerónimo, "leyendo en hebreo en essa su leyenda, / trovó cosas estrañas, de estraña facienda" (1992: 1043), que dice la cuaderna 2ab; la lectura del Libro Sagrado por parte de San Jerónimo se hace presente a través de la lectura del Libro del Mundo tal y como se dirige hacia el futuro, y esto es algo que es, nuevamente, *actualizado* por Berceo en su vérselas "con estos tales signos de tan fiera figura" (1045) de los que nos habla la cuaderna 14b. También en *Del sacrificio de la misa* podría quedar plasmada perfectamente la función de la lectura en la Edad Media, al hilo de lo que leemos en 212d: "leyendo la leyenda sancta e verdadera" (1992: 1011).

"Miénbrame que solemos, leer en un actor" (2004: 532), aparece escrito en la cuaderna 2390a del *Libro de Alexandre*, o en el verso ya visto que introduce el *mapamundi* isidoriano, "Solémoslo leer, dizlo la escriptura" (550). Poco antes de la muerte del rey, la cuaderna 2604 nos pone sobre aviso:

> Essa noche vidieron –solémoslo leer–,
> las estrellas del çielo entre sí conbater,
> que como fuertes signos ovo en el naçer,
> vieron a la muerte fuertes apareçer. (567).

El episodio está legitimado en la lectura (*solémoslo leer*) al tiempo que en él se "leen" *las estrellas del çielo entre sí conbater*. Es decir, lectura de una escritura (probablemente la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon), y lectura del Libro del Mundo que con su signos prefigura la muerte de Alexandre, cerrando el ciclo que ya estaba anunciado en los otros *fuertes signos que ovo en el naçer*.

El *Libro de Apolonio* empieza aludiendo a Dios y a la Virgen María para anunciar, ya en el segundo verso, que "si ellos me guiassen estudiar querría" (1999: 71). En cierta medida el poeta del *Apolonio* no hace sino lo mismo que éste en la cuaderna

290a: “Quiérovos la materia del dictado dezir” (1999: 172). Seguir un dictado, “transcribir” la escritura de ese *drama único* en el que Apolonio, tras la caída, recobra su *lugar natural* como rey.

En el Poema de Fernán González se nos describe la crianza de éste entre las cuadernas 177 y 182:

> Enante que entremos delante en la razon,
> dezir vos he del conde qual fue su criazon:
> furto le un pobreciello que labrava carbón,
> tovo lo en la montaña una muy grand sazon.
>
> Quanto podía el amo ganar de su mester,
> todo al buen criado ava lo volunter;
> de qual linax venia fazie gelo entender
> quando lo oía el moço avie muy grand plazer.
>
> Quando iva el mozo las cosas entendiendo
> oyo commo a Castiella moros ivan corriendo:
> “Valas me –dixo– Cristus, yo a ti me encomiendo,
> en coita es Castiella segunt que yo entiendo.
>
> Señor, ya tienpo era, si fuesse tu mesura,
> que mudasses la rueda, que anda a la ventura:
> assaz han castellanos passada de rencura,
> gentes nunca passaron atan mala ventura.
>
> Señor, ya tienpo era de salir de cavañas,
> que non so yo osso bravo por vevir en montañas;
> tienpo es ya que sepan de mi las mis conpañas
> e yo sepa d’el mundo e las cosas estrañas.
>
> Castellanos fincaron sin sonbra e sin abrigo
> la ora que perdieron a mi ermano Rodrigo:
> avien en el los moros un mortal enemigo,
> si yo d’aquí non salgo nunca valdre un figo.” (1998: 83-84).

De la misma manera que, como advertía Le Goff, las crónicas medievales siempre empiezan por la Creación del mundo, el *Poema de Fernán González* empieza por los orígenes del condado de Castilla para pasar después a abordar los orígenes del conde. Y como sucede con éste, los orígenes de Castilla son oscuros, sometida al vasallaje de León, algo de lo que Fernán González, que desde el principio se muestra hábil leyendo los signos del Mundo, toma conciencia: *Quando iba el mozo las cosas entendiendo.* El

paralelismo es evidente, pues como Cristo, Fernán González, pese a su *linax*, procede de orígenes humildes hasta que le toca *salir de cavañas*, para "revelar" su verdadero linaje. Ese revelarse, mostrarse al mundo (*e yo sepa d'el mundo e las cosas estrañas*) se produce porque Fernán González "lee" la situación de Castilla, *sin sonbra e sin abrigo*, y decide mostrar su verdadero linaje. Como Cristo sale a esparcir su verdad sobre el mundo, el conde sale en auxilio de Castilla, tierra que como Israel se encuentra sumida en el vasallaje hasta el advenimiento de una "figura" que la libere. Todo ello, en última instancia, se debe a una lectura del conde de los signos del mundo: *en coita es Castiella segunt que yo entiendo*.[261]

El conde siempre se muestra como un buen lector. Cuando uno de los hombres de Fernán González, antes de la Batalla de Lara, cae precipitado mientras cabalga y el temor cunde entre sus tropas el conde no se aparta de la lectura de los *signos sustanciales*, como vemos en la cuaderna 258ab: "Lo que muestra este signo quiero vos departir, / amigos e vasallos, si queredes oir" (1998: 97). Por supuesto, también la interpretación sacralizada de la historia castellana que encontramos en el *Poema de Fernán González* se lleva a cabo, como dice la cuaderna 695a: "Segund nos lo leemos –dize lo la lienda–" (168).

[261] Huelga decir que Fernán González repite la historia de Moisés, que a través de su nacimiento oscuro anticipa el de la humildad de Cristo, que luego se ve repetido en el de Fernán González, y así sucesivamente.

A modo de ensayo antes de la conclusión: una "carta astral" del Arcipreste de Hita

No sabemos exactamente en qué momento exacto fue escrita esta cuaderna cuarta del *Libro de miseria de omne*:

> Ond tod omne que quisiere este libro bien pasar,
> mester es que las palabras sepa bien silabicar;
> ca por sílavas contadas que es arte de rimar
> e por la quaderna vía su curso quiere finar. (Connolly 1987: 121).

Como no tenemos ninguna duda de que lo siguiente se escribió durante la segunda mitad del siglo XIV:

> Señor rey, noble, alto, oí este sermón
> que viene dezir Santo, judío de Carrión,
>
> comunalmente trobado, de glosas moralmente
> de filosofía sacado, segunt aquí va siguiente. (Carrión 1998: 119).

En el primer caso la fecha de composición se ha fijado en un rango que va prácticamente desde finales del siglo XIII hasta la segunda mitad del siglo XIV. En el segundo la fecha puede concretarse, pues el *Señor rey, noble, alto* al que se refiere Sem Tob en los *Proverbios morales*, reclamándole el pago de una deuda, no es otro que Pedro I, cuyo reinado tuvo lugar de 1350 a 1369. En el primer caso expresiones como *este libro*, *mester*, *silabizar*, *sílavas contadas*, *arte de rimar*, *cuaderna vía*, o *curso* nos remiten a un mundo del que ya hemos hablado, salvo por una excepción: ya desde el primer verso se rompe la milimétrica estructura *por sílavas contadas*. El segundo caso es todavía más extraño: ni siquiera es una cuaderna lo que tenemos sino un poema escrito en pareados. Y algo insólito: el rey al que se refiere es un rey concreto, un rey terrenal, no el que según Berceo reinaba *por natura* en el Cielo.

La lógica de la "escuela poética" *de clerecía* también se va alterando: "Nin le muestre cleresia cuanto él podria deprender" (Úbeda 1952: 320), leemos en la *Vida de San Ildefonso*, y la propia medida del verso nos aleja del siglo XIII. Tampoco la primera cuaderna de los *Proverbios de Salamón* es un prodigio de regularidad:

> En el nombre de Dios e de Sancta Maria, quiero dezir una rrazon

> De las palabras que dixo Salamon:
> Fabla deste mundo e de las cosas que ay son,
> Como son falleçederas a poca de sazon. (Kany 1925: 276).

El poema *fabla deste mundo* y de las *falleçederas cosas que ay son*. También extraños resultan de pronto los versos –traducidos del aljamiado– de las *Coplas de Yosef*:

> Según lo que departe la nuestra escritura,
> de quien avía talante de ver a su fegura,
> de un ombre sin arte otrosí de mesura,
> apuesto era, gigante, por nombre avía Yosef. (Girón-Negrón y Minervini 2006: 125).

Y no digamos la transcripción que hace Menéndez Pidal –también de la lengua aljamiada– del *Poema de Yúçuf*:

> G^{a}ran yex el xu poder, todo el mundo abarka,
> non xa le enkubre koxa ke-en mundo naçka,
> xi ki^{y}ere en la mar ni en toda la comarca
> ni^{y}-en la ti^{y}erra p^{i}ri^{y}eta n^{y}i-en la b^{a}lanka. (Menéndez Pidal 1902: 120).

Los textos cambian: los versos de pronto se alargan y se acortan imprevisiblemente, se impone el menosprecio del mundo, la escritura se lleva a cabo con otros caracteres.

Pero lo que no cambia son las formas de leer. Reclamaba María Cristina Balestrini (2003-04) la necesidad de no ver este *corpus* de poemas a la luz de la idea de "decadencia" del modelo del siglo XIII. Y al hacerlo agrupa una serie de rasgos, de acuerdo con el doble punto de vista tradicional cultural y "literario", que definen los textos del siglo XIV: la falta de un ámbito común de pertenencia en la cultura, la consagración de nuevos usos para los textos, la atenuación o desaparición progresiva de rasgos que habían sido centrales en las obras modélicas, y un anquilosamiento en el plano temático que contrasta con la apertura presente en el nivel de la forma (53). Los términos son bastante significativos, y la lectura aborda el tema desde tres posiciones que ya nos son conocidas: la "rigurosa estructura" del alejandrino queda destruida por la tendencia al uso de dieciséis sílabas (Menéndez Pidal 1953), o lo que es lo mismo, una lectura formal que sirve para que Isabel Uría, por ejemplo, excluya a estos poemas de su "escuela"; otros añaden una lectura contenidista: de un siglo apacible y templado se pasa a otro tempestuoso y amonestador (Barcia 1967), satírico y moralizador (Menéndez Peláez 2005; Cañas Murillo 1990), bien con una tendencia hacia "lo moral" en la temática (Pedraza y Rodríguez Cáceres 2001), o bien con mayor libertad en ella

(Alvar, Mainer y Navarro 1997); y por útlimo una lectura basada en una noción de lo individual: el arrinconamiento de la cuaderna vía no se debe a la alteración de los esquemas de dicha estrofa, sino que en realidad sobreviene cuando ésta no fue capaz de satisfacer las necesidades de expresión poética de un autor, Juan Ruiz (Gómez Moreno 1990), porque dichas necesidades de expresión imponen un modelo más amplio (Garcia 1982), hay un control del autor sobre el recitador (Gómez Redondo 1997), o sencillamente habían surgido las grandes personalidades literarias (Alborg 1966).

Una de estas personalidades, incluso, hace que Trotaconventos le describa a doña Garoça su retrato:

> "Señora", diz la vieja, "yo·l veo a menudo:
> el cuerpo ha bien largo, miembros grandes, trefudo;
> la cabeça non chica, velloso, pescoçudo;
> el cuello non muy luengo, cabelprieto, orejudo;
>
> las çejas apartadas, prietas como carbón;
> el su andar enfiesto, bien como de pavón;
> el paso sosegado e de buena razón;
> la su nariz es luenga: esto le desconpón.
>
> Lasençivas bermejas e la fabla tunbal;
> la boca non pequeña, labros al comunal,
> más gordos que delgados, bermejos como coral;
> las espaldas bien grandes, las muñecas atal.
>
> Los ojos ha pequeños, es un poquillo baço;
> los pechos delanteros, bien trefudo el braço;
> bien conplidas las piernas; el pie chico pedaço:
> señora, d'él non vi más, por su amor vos abraço.
>
> Es ligero, valiente, bien mançebo de días;
> sabe los instrumentos e todas juglerías;
> doñeador alegre, ¡par las çapatas mías!:
> tal omne como éste non es en todas erías" (Ruiz 2006: 381-382).

Digamos algo acerca del *Libro de buen amor* antes de comentar este pasaje. En un capítulo de *Poesía árabe y poesía europea*, Ramón Menéndez Pidal lo definió como el exponente de la rebeldía del "espíritu mundano" frente al "espíritu ascético" anterior, encarnado este último en los poemas *de clerecía*. Para Menéndez Pidal "el *Libro de buen amor* es la despedida burlona de la época didáctica" (1941: 145).

Años más tarde, en 1979, irrumpiría en el panorama crítico John K. Walsh con una tesis de gran resonancia que, sin embargo, guardaba cierta similitud con la de Menéndez Pidal. Para Walsh, en tiempos de Juan Ruiz, el *mester de clerecía* no era ya sino un tipo de arte desgastado por el amaneramiento, agotado y descontextualizado, cuya pérdida de funcionalidad lo hacía especialmente propicio para la parodia.[262] Lo que queremos señalar es la tendencia que, desde hace ya tiempo, tiende a considerar el *Libro de buen amor* como la máxima expresión de ese "espíritu mundano" señalado por Menéndez Pidal a través de su caracterización como máximo exponente de un desbordante vitalismo en contraposición al supuesto espíritu oficialista, dominado por los valores de la Iglesia, del tiempo en el que fue escrito. Señalaba en esta línea Otis H. Green, en un conocido trabajo, el doble valor de la risa en la obra del Arcipreste: por una parte pone de manifiesto Green el valor instrumental de aquélla, que a los hombres "ayuda a relajar la tensión de otros trabajos agotadores y los tonifica para emprenderlos con buenos bríos. Además de que prepara el camino para una seria instrucción" (1969: 44-45); por otra ve en la risa medieval un valor "puro", de jovialidad en sí misma, a través del cual "mientras el poeta se deleita en su virtuosismo, el lector o el oyente disfrutan del entretenimiento" (51).

El intento de Otis H. Green era atajar el tema desde una perspectiva filosófico-antropológica similar a la expuesta por Johan Huizinga en su conocido *Homo ludens* (1972). Pero durante los años ochenta, especialmente, el tema de la risa y la festividad en el *Libro de buen amor* iba a recibir un nuevo impulso, de corte más semiótico y sociológico, a raíz del formidable desarrollo que experimentaron los estudios críticos sobre la presencia de la llamada "cultura popular" en las obras medievales, renacentistas y barrocas. Este impulso se ve favorecido por la vigorosa teoría, cada vez más en auge por entonces, de Mijail Bajtin sobre lo carnavalesco como categoría crítica, expuesta con lujoso detallismo en su magnífico estudio sobre Rabelais (1998). Favorecidas por el extraordinario interés que despierta el concepto de "cultura popular" a partir de la progresiva introducción en Europa de la obra de Bajtin, las obras de autores como Ginzburg (1986), Guriévich (1990), o Mullet (1990), entre otros, habrían de encontrar un campo de acogida espectacular.

[262] Para el tema de la parodia en el *Libro de buen amor* puede consultarse también Deyermond (1970).

De manera que iba a ser inevitable que, en este proceso de reconstrucción de los códigos de una "cultura popular" a través de los documentos escritos, el *Libro de buen amor* no pasase desapercibido. Ello se debe, en nuestra opinión, a que ya dentro de la Escuela de Filología Española el *Libro de buen amor* fue visto siempre como una obra de marcado carácter "popular". Pero también a la presencia en ella de un episodio, el de la batalla entre Don Carnal y Doña Cuaresma, que la iba a convertir en blanco idóneo, en ejemplo supremo tal vez junto al *Quijote*, para la aplicación de las teorías carnavalescas a la historia de la literatura española. La dialéctica Carn(v)al/Cuaresma ha llamado la atención de la crítica de una forma ostentosa durante los últimos años, silenciado –o más bien haciendo olvidar involuntariamente– otros aspectos del *Libro* del Arcipreste que, tal vez, y mirados detenidamente, harían imposible un estudio como el que Bajtin dedica a Rabelais para nuestro magno poema. Pero ésa es otra cuestión.

Fruto de esta corriente tan en boga nos quedan, sin embargo, toda una serie de estudios que ensayan una nueva forma de considerar los discursos castellanos medievales; estudios cuyo principal mérito, a nuestro entender, radica en aportar renovados ímpetus frente al tradicionalismo imperante todavía hasta los años ochenta,[263] así como un halo de modernidad crítica a menudo lindante con la sociología que va más allá en muchos aspectos no tenidos siquiera en cuenta por otras consideraciones más tradicionales.

Pero aunque los estudios dedicados a la lectura del Arcipreste desde claves como lo carnavalesco, la cultura popular, la risa, el vitalismo, etc, son numerosos y mayoritarios nunca han faltado tampoco los de signo contrario, los que se basan en lo que aquí podríamos llamar (no sin comillas) la tesis "existencialista" acerca del *Libro de buen amor*, que sobre el tapete nos pone una imagen de Juan Ruiz como hombre angustiado, perdido en la maraña de una sociedad inestable cuyos nuevos valores mercantilistas llaman al autor tanto al compromiso ante la desigualdad como a la crítica social. El principal valedor de esta tesis fue en su momento, sin lugar a dudas, Julio Rodríguez-Puértolas (1968 y 1976), quien no dudaba en ver en el *Libro de buen amor*

[263] Para el estudio de lo carnavalesco y lo popular en el *Libro de buen amor* los siguientes trabajos, entre otros: Álvarez (1982-1983); Aparicio Maydeu (1992); Huerta Calvo (1982); Linares González (1996); López Estrada (1989); Morales Faedo (1997); Paiewonsky Conde (1972); Rico (1985); Simó (1989); Rodríguez Vecchini (1992) y, sobre todo, Vasvári (1985-86; 1988- 89; 1991-92, 2004).

"la primera muestra –todavía confusa- de alienación de la persona con relación a la realidad humana y social" (1976: 11) La tesis de Julio Rodríguez-Puértolas, que no gozó de gran predicamento aunque siempre estuvo presente, contaba sin embargo con un precedente de tanto peso en la historia de la literatura española como lo era Dámaso Alonso (1973), quien propuso con anterioridad la imagen de un Juan Ruiz sensibilizado con los problemas de su tiempo.

Así pues, la historia de las distintas interpretaciones generales sobre el *Libro de buen amor* parece ser la historia del continuo balanceo de un péndulo que va desde el vitalismo más radiante y absoluto hasta la sombría caracterización del siglo XIV que lo vio nacer. Pero en ningún caso el impar tratado del Arcipreste parece quedar dentro de los márgenes de la normalidad con respecto a otras obras. Sería un error, en nuestra opinión, aceptar sin más la validez de cualquiera de los dos extremos –igualmente extemporáneos– si queremos que las páginas algo ajenas, pero todavía entrañables para el lector de hoy del Arcipreste recobren el sentido de la propia lógica histórica que las produjo.[264] Ya hemos insistido lo suficiente en este trabajo acerca de los problemas que plantea el concepto de lo "popular". Cuando se trata, además, de concretar este carácter en el *Libro de buen amor* aplicando las teorías carnavalescas la cosa se complica. Los estudios acerca de la presencia de la "cultura popular" en los textos "literarios" vienen a afirmar, en última instancia, un claro perfil subversivo de éstos, desmitificador de los valores "oficiales", y transgresor de las normas establecidas por la autoridad a través del

[264] Cabe aquí hacer una consideración, y es que el *Libro de buen amor*, por razones que se nos escapan, es una obra en la que la distancia –tan insalvable a menudo- que establece el desgaste histórico entre el texto y el lector no especialista de hoy (tan evidente en las obras medievales), resulta bastante menor en comparación con otros poemas *de clerecía*. El lector moderno se sentirá de inmediato perdido apenas avance por entre las primeras estrofas del *Libro de Alexandre*, por poner un ejemplo, en una suerte de imposible entendimiento recíproco entre él y la obra. No ocurre lo mismo con el *Libro de buen amor* donde, entre pasajes de una desalentadora distancia, encontrará otros que permanecen ahí, como dispuestos en una larga espera de siglos, capaces todavía de arrancarle una sonrisa. Por decirlo de alguna manera, la obra del Arcipreste se presta como ninguna otra de la Edad Media castellana a una falsa imagen de modernidad. El *Libro de buen amor* es –y no es una opinión negativa sino todo lo contrario– una obra que permite al lector moderno, como ninguna otra de su tiempo, el maravilloso placer de la anacronía en la lectura.

espíritu carnavalesco.[265] Se trataría de establecer desde una suerte de "progresismo anticipador" la lectura del Arcipreste.

En cuanto a la tesis que aquí hemos llamado "existencialista", hemos de decir que la lógica de la Sacralización tampoco nos permite aceptarla. Si no hay un "genio" que ponga al descubierto las grietas del régimen feudal a través de la recurrencia a la "cultura popular", pues la Sacralización sólo conoce la figura del glosador impenitente de la palabra divina cuando de la *clerecía* hablamos, tampoco podrá haber un "genio" que persiga el mismo fin a través de la actitud existencial o la crítica social. Julio Rodríguez-Puértolas habla de poesía "de protesta" en la Edad Media castellana en un momento histórico, el suyo propio, en el que en España existen bases teóricas suficientes para conceptuar lo que hoy denominamos con el rótulo de "poesía social" o, más genéricamente, "literatura de compromiso". Al utilizar términos como "poesía de protesta", "alienación", etc., Julio Rodríguez-Puértolas no hace sino tratar de legitimar históricamente una parte de la poesía escrita en España durante la posguerra y el franquismo, ya en el siglo XX, dándole a los parámetros de ésta una validez universal cuya prueba sería su aparición recurrente a lo largo de varios siglos de historia. Es una operación similar a la que los poetas del 27 emplearon en su lectura de la tradición, convirtiendo a Góngora en el paradigma universal de un modo diferenciado de escribir poesía. Precisamente uno de estos poetas del 27, Dámaso Alonso, intenta una operación parecida a la de Julio Rodríguez-Puértolas en su lectura de la dialéctica pobreza/riqueza en el *Libro de buen amor* y el *Libro de miseria de omne*. No es casualidad que Dámaso Alonso fuese a la vez uno de los cultivadores más destacados de la vertiente más existencial de aquello que, con el andar de los tiempos, muchos poetas del 27 dieron en llamar "poesía impura". En otras palabras: la imagen de una poesía comprometida, preocupada por los males de su tiempo, intentaría legitimarla Dámaso Alonso en su lectura de estos dos textos medievales.[266] En 2004 apareció una magnífica puesta al día

[265] Resultaba divertida la manera en que Germán Orduna detecta un supuesto de base en estos planteamientos que nunca se menciona, y que efectivamente es mucho suponer: "«épater le bourgeois», es decir, sacudir a la crítica académica que se supone pacata y espantadiza" (1995: 130).

[266] Hemos de aclarar que este proceso de legitimación histórica de un tipo singularizado de poesía que señalamos en Julio Rodríguez-Puértolas y en Dámaso Alonso no son en ningún caso procesos explícitos dentro de sus obras. Se trata más bien de procedimientos implícitos, tal vez –y sólo tal vez- no conscientes que solamente la perspectiva histórica nos permite detectar.

de los estudios, al menos de los que provienen del ámbito anglosajón, sobre el *Libro* de Juan Ruiz en la actualidad bajo el título *A Companion to the 'Libro de Buen Amor'*. En dicho volumen encontramos un trabajo de Elisabeth Drayson que aboga por aplicar la moderna teoría del caos al estudio del texto del Arcipreste, y las palabras con las que justifica su intento nos dicen mucho: "No anachronism exists in using new scientific paradigms to interpret works written before those paradigms emerged: the laws and precepts of chaos theory and complexity have always existed, but have only recently become measurable and found expression in scientific language" (2004: 154). Es difícil encontrar un testimonio más evidente de cómo, incluso revistiéndose con términos muy en boga en la crítica post-moderna, la vieja concepción esencialista va mudando de piel. Pero ésta es una tesis sobre la escritura, así que ahora volvamos a esas *figuras del Arcipreste*.

Para el comentario nos vamos a valer principalmente qué nos dicen dos trabajos, los de Elisha Kane (1930) y Peter N. Dunn (1970), que pese a su antigüedad, se siguen leyendo con placer. Vayamos poco a poco:

> "Señora", diz la vieja, "yo·l veo a menudo:
> el cuerpo ha bien largo, miembros grandes, trefudo;
> la cabeça non chica, velloso, pescoçudo;
> el cuello non muy luengo, cabelprieto, orejudo;

Con su prodigiosa erudición nos recuerda María Rosa Lida:

> las coincidencias parciales con el retrato de Teodorico, escrito por Sidonio Apolinar en el siglo V y citado como modelo en las escuelas medievales. Compárese así *validi lacerti* y "bien trefudo el brazo"; *patulae manus* y las "muñecas atal (es decir, 'bien grandes'); *pectus excedens* y "los pechos delanteros"; *crura suris fulta turgentibus* y "bien cumplidas las piernas"; *magna... membra* y "miembros grandes"; *pes modicus* y el "pie chico pedazo" (1940: 124).

Lo cual no hace sino subrayar que, como señala Kane, "the above lines should not be regarded as authentic self-portraiture" (1930: 103). Hay un discurso, todo un código, que empieza a desplegarse desde el primer verso: *"Señora", diz la vieja, "yo·l ve a menudo"*. Trotaconventos se dirige a doña Garoça como "señora", según los términos habituales de la servidumbre. A éste respecto hay que recordar lo que escribe el Arcipreste entre las cuadernas 152 y 153:

> muchos nasçen en Venus, que lo más de su vida

> es amar las mugeres, nunca se les olvida;
> trabajan e afanan mucho, sin medida,
> e los más non recabdan la cosa más querida.
> En este signo atal creo que yo nasçí:
> sienpre puné en servir dueñas que conoscí, (2006: 47).

En el *Libro conplido en los iudizios de las estrellas* Venus es "significador de las mugieres e de amor e de iazer con mugieres" (Aben Ragel 1954: 15). O como se especifica en 154ab: "Comoquier que he provado mi signo ser atal / (en servir a las dueñas punar e non en ál)" (*Ibid.*). En la traducción que Teresa Vicens hizo del *Speculum ad fodere*, texto médico conocido en la corte aragonesa entre finales del siglo XIV y principios del siglo XV leemos lo siguiente:

> Más os diré: cuando al hombre le interesa una mujer y la ama sin que ella le conozca, pero una vez lo ha conocido no le corresponde, debe mandarle un mensajero. Éste debe ser una mujer y ha de cumplir los siguientes requisitos: primero, que sea una mujer reservada; segundo, que sea ingeniosa y sepa mentir; tercero, que sepa ganarse la confianza de las demás; cuarto, que no esté casada; quinto, que sea agradable de trato; sexto, que sea de las que saben introducirse en las casas aunque no la necesiten; séptimo, que no sea una mendiga; octavo, que se dedique a una de las seis siguientes cosas: casamentera, comadrona, vendedora de joyas femeninas o de telas, matrona o beguina (2000: 50-51).

En otras palabras –salvo por la curiosa mención de las beguinas–, que sea como Trotaconventos. Las relaciones sociales parten de un código que en el texto del Arcipreste va configurando la escritura.

El cuerpo ha bien largo: según Peter N. Dunn (1979: 84) esto debe interpretarse como signo de un temperamento sanguíneo, y el temperamento sanguíneo ya nos habla de apostura, de un hombre con propensión a Venus, lo que produce belleza e inclinación amorosa.[267] *Miembros grandes, trefudo*: tanto la musculatura bien formada como los miembros grandes están relacionados con la mezcla del temperamento sanguíneo y el colérico, es decir, que son índices de una complexión en la que se dan con predominio los humores caliente y seco, lo cual nos llevaría a la influencia de Mercurio, un planeta que, según el *Setenario*: "dizian que era de ffazer aprender los ssaberes e las cosas

[267] Vale aquí recordar el dicho italiano que recuera Kane: *L'altezza e mezza bellezza* (1930: 104).

hostiles e toda cosa que fuese ffecha por maestría e por engenio" (1984: 79). Y según el *Libro conplido*:

> es planeta de mal fetrias e de forzamientos e de enseñamientos e de escriuanias (...). Es caliente e seco, conuertible de forma e de natura (...), razonado e bien fablante, osado en fablar, de hermoso parecer e apuesta persona, mancebo, ama los libros e las cuentas, paga·s de las maestrias e de las cosas bien fechas e de las fermosas razones e de romanços e de uersificar e de libros (...). Es ligero de mouer e de ardiente propriedat e alegre, mouedizo en todas las cosas (Aben Ragel 1954: 16).

Además, añade el *Libro conplido*: "enflaquece·s en la casa de Venus" (*Ibid.*). En cierta manera la vida del Arcipreste ya está escrita: amante de los libros y del versificar, alegre y *movedizo en todas las cosas*.

La cabeça non chica: señala Dunn que es síntoma de alma sensitiva, *referentur ad canes* (1970: 84); en el *Speculum al joder* se nos advierte de las consecuencias de "usar mucho del joder", una de ellas: "Adelgaza y empequeñece la cara" (2000: 18). El doble signo del Arcipreste también queda delimitado: el acto sexual es necesario para la procreación, el abuso de éste un pecado del que, gracias a su cabeza *non chica*, queda libre. *Velloso*: signo, según Dunn (1970: 84), también del predomino de la complexión caliente y seca, por lo que podemos volver a hablar de influencia de Mercurio. *Pescoçudo* y de *cuello non muy luengo*: el cuello corto significa, según Dunn *(Ibid.*) que es astuto y defraudador, y Kane (1930: 108) lo pone en relación –por analogía– con la potencia sexual del toro y el jabalí. *Cabelprieto*: rectitud y amor por la justicia (Dunn 1970: 84), y con una complexión morena denota influencia de Mercurio; para Kane representa la "idea of hairiness as an indication of erotic puissance" (105). *Orejudo*: para Dunn (1970: 84) signo de hombre fatuo y de buena memoria, lo cual vuelve a remitir a Mercurio.

Siguen las figuras:

> las çejas apartadas, prietas como carbón;
> el su andar enfiesto, bien como de pavón;
> el paso sosegado e de buena razón;
> la su nariz es luenga: esto le descompón.

Kane (1930: 105-106) relaciona las *çejas apartadas, prietas como carbón* con la potencia sexual mediante la analogía con el vello púbico,[268] pues las cejas juntas –recordemos las representaciones folklóricas de las brujas y los vampiros– eran vistas como símbolo de pederastia y homosexualidad, por lo que quedaría claro que el Arcipreste no cae en ninguno de los dos pecados, y que mantiene su carácter sanguíneo. *El su andar enfiesto, bien como de pavón, paso sosegado, e de buena razón*: para la tradición cristiana el pavo real significa la contemplación y la fe, características asociadas a Mercurio. *La su nariz es luenga:* para Kane (106-107) relación con el miembro viril.

Así se nos presenta la siguiente cuaderna:

> Las ençivas bermejas e la fabla tunbal;
> la boca non pequeña, labros al comunal,
> más gordos que delgados, bermejos como coral;
> las espaldas bien grandes, las muñecas atal.

Las ençivas bermejas: nuevo signo de temperamento sanguíneo, según Dunn (1970: 85), ya que el acto sexual "aprovecha a los hombres que tienen mucha sangre y mucha esperma y que tienen la naturaleza fuerte, más que a los demás" (2000: 30), según el *Speculum al joder*. *La fabla tunbal*: para Dunn (*Ibid.*) bravura y elocuencia, remitiendo una vez más a la influencia de Mercurio; para Kane la voz grave parte de la creencia que hermana el grado de virilidad con la profundidad de la voz (1970: 107); El *Speculum al joder* también pone el acento en esa relación: "Si la flaccidez es por fallos del corazón, éstos mueren y nunca más pueden levantar el pene; a éstos la gente les llama afeminados, pues tienen poca voz y de timbre femenino, y carecen de barba" (2000: 32). *La boca non pequeña, labros al comunal, más gordos que delgados, bermejos como coral*: de nuevo, signo de un temperamento sanguíneo. *Las espaldas bien grandes, las muñecas atal*: según Dunn síntoma de coraje (1970: 85), y por tanto influencia de Mercurio.

Vamos con la penúltima cuaderna:

> Los ojos ha pequeños, es un poquillo baço;
> los pechos delanteros, bien trefudo el braço;

[268] Y recuerda un dicho recogido por Sir Richard Burton: "The eyebrows disclose / How the lower wig grows" (1930: 106).

bien conplidas las piernas; el pie chico pedaço:
señora, d'él non vi más, por su amor vos abraço.

Los ojos ha pequeños: pequeño corazón, malicia (Dunn 1970: 85), y de nuevo influencia de Mercurio. *Es un poquillo baço*: indica predominio de los temperamentos caliente y seco, y una vez más influencia de Mercurio. *Los pechos delanteros, bien trefudo el braço*: temperamento sanguíneo. *Bien conplidas las piernas, el pie chico pedaço*: según Dunn (85-86) las *piernas conplidas* indican que no hay ningún exceso, y el *pie chico* hay que interpretarlo como signo del hombre fornicador y mujeriego, con propensión a Venus.

Y la última cuaderna:

Es ligero, valiente, bien mançebo de días;
sabe los instrumentos e todas juglerías;
doñeador alegre, ¡par las çapatas mías!:
tal omne como éste non es en todas erías.

Es ligero, valiente, bien mançebo de días: dice el *Speculum al joder* que "los viejos, de cuerpos delgados, guárdense de joder igual que de su enemigo mortal, pues los hace caer y los mata" (2000: 19), mientras que a los jóvenes "beneficia mucho (...), pues aligera la pesadez, seca el cuerpo, esclarece el entendimiento, quita pensamientos y calma las iras" (29). *Sabe los intrumentos e todas las juglerías*: recuerda C. S. Lewis (1980: 131) que hay manuscritos en los que el temperamento sanguíneo se representa a través de un hombre y una mujer lujosamente vestidos que tocan instrumentos de cuerda en un lugar lleno de flores. Y, al fin, *doñeador alegre*: el *Speculum al joder* lo recuerda: "El hombre que quiera ser amado por las mujeres conviene que sea de la siguiente manera: osado y fuerte, de buen hablar y sincero en sus palabras, cuidadoso y educado en el comer y limpio en el beber; que sea alegre y que no tenga ningún defecto físico" (2000: 47).

No sabemos hasta que punto tenía razón Dunn y Kane, pero hay un hecho que parece claro: lo que tenemos es la codificación, a través del cuerpo, de un temperamento sanguíneo nacido bajo el signo de Venus y que se encuentra, a su vez, bajo la influencia de Mercurio. Ya hemos visto algo de lo que nos dice acerca de Venus el *Libro conplido*, pero hay más: "Venus es fortuna, fria e vmida, nocturna, alegre, gozosa, risueña, de buen aprecer, afeytada, limpia, fermosa, ama ioglerias e cantares e comer e beuer e

uicios" (Aben Ragel 1954: 15), a lo que cabe añadir que: "a las uezes significa fermosamientre escreuir si Mercurio participare con ella en alguna cosa qual quiere, porque de Mercurio es el escriuania" (16). En el *Setenario* nos encontramos, además, con que la posición en el tercer cielo de Venus "tanto quiere dezir commo amor cobdiçioso. E esta razón mostrauan porque dizian que la natura que él auya era mouer los cobdiçiosos amores e de aducirlos a conplido acabamiento de ssabor" (1984: 59).

No vamos a insistir más acerca de las propiedades que en *Libro conplido* se le atribuyen a Mercurio: ingenio y habilidad para dominar los saberes y la escritura, la capacidad de *bien fablar* y razonar, el gusto por versificar, la juventud y cierto carácter inestable debido a que es *alegre e movedizo* (*doñeador alegre*). El *Setenario* deja claro que "quando se cataua de buen catamiento con las buenas planetas era bueno, e quando con las otras, era malo" (1984: 58), a lo que añade características coincidentes con las del *Libro conplido*: "Et su propriedat dizian que era de ffazer aprender los ssaberes e las cosas hostiles, e toda cosa que ffuesse ffecha por la maestría e por engenio. Et diéronle poder ssobre (...) la ffabla de los omnes e ssobre las escripturas." (59). Si tenemos en cuenta que "era malo" cuando se cruzaba con determinados planetas y en el *Libro conplido* ya habíamos leído que Mercurio enflaquece en la casa de Venus, la historia del Arcipreste ya está escrita en sus *figuras*: un hombre con propensión a las mujeres y a romanzar versos que a veces enflaquece y sucumbe ante el *loco amor*.[269] Un hombre –o una figura– en el que están inscritos los signos tanto del *loco amor* como del *buen amor*.

En un libro clásico sobre la poética de Juan Ruiz establecía Carmelo Gariano la categoría de "lo somático" como uno de los puntos clave para la lectura del *Libro de buen amor*:

[269] Y es aquí donde la tesis del agustinismo se nos vuelve útil. Al menos el San Agustín que habla de una verdad que ha de ser captada con el intelecto y la voluntad: "Toda alma racional la consulta; pero a cada una se abre en la medida en que es capaz de captarla, en virtud de (*propter*) su propia voluntad, buena o mala. Y, si alguna vez se comete un error, no es por defecto de la verdad consultada. Como tampoco se debe a un fallo de esta luz que hay fuera el que los ojos del cuerpo se engañen muchas veces, ya que confesamos consultarla sobre las cosas visibles, para que nos las muestre en la medida en que podemos verlas" (2003: 123). Es decir, que el amor no es bueno ni malo porque proviene de Dios, lo que marca la diferencia es la voluntad: voluntad de amar, por ejemplo, de acuerdo con unos códigos bien establecidos por la Iglesia (buen amor) o en contra de ellos (loco amor); amor hacia Dios o amor hacia el mundo (recuérdese la diatriba del Arcipreste contra el dinero, por ejemplo).

> El descubrimiento del cuerpo humano añade una nueva dimensión a la poesía de Juan Ruiz. Los artistas de la Edad Media no sintieron, por lo común, en sus descripciones el hechizo de las atracciones del cuerpo humano. La hermosura física fue siempre exaltada, es verdad, por poetas y artistas. Más que nada se ensalzaba como reflejo de la belleza divina, y la suma de toda hermosura estuvo condensada en la Virgen María, junto con la aureola de su mística dulzura. Los trovadores provenzales cantaron la belleza de la mujer amada como una entelequia estética. Los *dolcestilnovisti* italianos y sus epígonos la identificaron con la hermosura angélica. En cambio, el interés que el Arcipreste siente por las cosas de la vida lo lleva a fijar su mirada sobre el cuerpo humano con un enfoque realista. Con esto, la poesía medieval regresa de sus torres de marfil al mundo de todos los días (1968: 31).

Gariano en realidad estaría buscando la "novedad" del enfoque de Juan Ruiz, pero el propio enfoque del crítico ya parte de una idea conocida: la de que la "literatura" medieval española, frente a la de otras naciones, es eminentemente *realista*. En su visión el cuerpo sería objeto de estudio de la retórica, es decir, mostrar cómo se describe formalmente para corroborar el "realismo" del enfoque ruiciano, que sería visto así como un punto de vista inexplorado hasta el momento por la poesía española.

Sin embargo, a la luz de esta situación de despoblamiento y recesión demográfica cobran sentido las palabras que Jacques Le Goff y Nicolas Truong escriben en su *Une histoire du corps au Moyen Âge*: "Le XIV^{e} siècle en crise préférera repeupler la Terre plutôt que le Ciel et naturalisera les valeurs sexuelles" (2003: 48). Si en el *Libro de Alexandre* éste veía "el mundo por figura", en el *Libro de buen amor* son las figuras del Arcipreste (y las de la serrana, y las de las diversas dueñas) las que se van a ir codificando, regularizando, como escritura en torno a la cual se construye todo un código capaz de integrar, dotándola de reglas, una sexualidad que no puede ser eludida: es *umanal cosa* el seguir a nuestro cuerpo, pero al menos debemos saber qué es *loco amor* y qué es *buen amor* a la hora de valernos de él. El *Libro* se despliega en una doble imagen, conoce las dos caras del signo, pero esto no necesariamente implica ambigüedad: "De la santidat mucha es bien grand liçionario, / mas de juego e de burla es chico brevïario" (2006: 423).

El problema del siglo XIV, que hemos ejemplificado en Juan Ruiz, no sería el de suscribir, o dejar de hacerlo, los postulados de una "escuela literaria", sino el de seguir mostrando, en un momento en el que en Castilla el control del saber y su manifestación

a través de la escritura empiezan a dejar de ser patrimonio exclusivo de los clérigos,[270] la complejidad del acto mismo de escribir, de no sucumbir ante el espinoso problema que supone enfrentarse a unos signos que son duales (que apuntan hacia el Cielo o hacia la Tierra), y en el ejercicio indiscriminado de la escritura puede desembocar en el mal camino. Si la nobleza va a mostrarse como un estamento capaz de ejercitar saberes que antes sólo estaban destinados a los clérigos, es decir, si al rango del linaje y de la sangre van añadiendo una suerte de *virtus* nobiliaria legitimadora de sus valores, el Arcipreste seguirá leyendo las "figuras" mediante las cuales el mundo se nos muestra alegóricamente como Escritura de la que sólo es posible la glosa:

> Si lo dexéis de mío, sería de culpar;
> dízelo grand filósofo, non só yo de rebtar:
> de lo que dize el sabio non devemos dubdar,
> ca por obra se prueva el sabio e su fablar. (2006: 28).

De manera que llegados a este punto tendríamos que comenzar a escribir otra historia pero –otra vez Berceo– *so ya cansado* y sólo puedo rogar al paciente tribunal que haya mostrado la generosidad de llegar hasta aquí que *sea de mí pagado*.

[270] Así escribe don Juan Manuel: "Et porque entiendo que la salvación de las almas a de ser en ley et en estado, por ende convino, et non se puede escusar, de fablar alguna cosa en las leys et en los estados" (1991: 73). Lo cual tiene por qué explicarse, como se suele decir, por el surgimiento de una temprana conciencia de autoría, ni "literaria", sino como fruto de la legitimación estamental que lleva a cabo la nobleza a través de la escritura. No olvidemos cómo empieza el libro: "yo, don Johan, fijo del infante don Manuel, adelantado mayor de la frontera del reino de Murcia" (71). Se parte del linaje para añadirle la virtud que surge de la práctica de la escritura.

Conclusiones

I

El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI. Tal es el título de la diplomática traducción española de un libro de Alain Guerreau cuyo nombre original en francés (*L'avenir d'un passé incertain. Quelle histoire du Moyen Age au XXI^e siècle?*) resulta mucho más inquietante. Entre las doce tesis –unas más interesantes que otras– que el autor propone como conclusión hay una, concretamente la séptima, que merece ser citada: "Ya es hora de reconocer que los textos y objetos legados por la Edad Media son opacos: la medievalística debe reorganizarse por completo alrededor de una vasta semántica histórica, apropiada a este objeto sin equivalente" (2001: 218). Dicha tesis debe ser manejada con cautela, sobre todo por ese tajante *por completo* que nos distancia un tanto de ella, pero se vale de una expresión que muy bien pudiera definir a lo que hemos tratado en esta tesis: un *objeto sin equivalente*. Guerreau lo explica así:

> La tarea del medievalista debe consistir, después de haber eliminado –más allá de los estados de ánimo– la hipótesis de la posibilidad de una lectura directa de los documentos, en reconstruir pacientemente el sistema medieval de determinación del significado y, poco a poco, el conjunto de estructuras semánticas propias a esta civilización (219).

Nuestras pretensiones han sido, a todas luces, mucho más modestas, y siempre hemos preferido hablar de *lógica histórica* de los textos en lugar de esa *semántica histórica* que propone el medievalista francés, pero coincidimos con él –y con Juan Carlos Rodríguez (2001: 52)– en el hecho de que conviene desterrar esa *hipótesis de la posibilidad de una lectura directa* cuando hablamos de los textos del Medioevo.

Por eso esta tesis ha abordado el tema de la epistemología que hay detrás de los poemas castellanos *por la cuaderna vía* del siglo XIII desde la idea central de su producción como *escritura*, en lugar de valernos del tradicional marbete *mester de clerecía*. Este último ha sido siempre usado como categoría "literaria" en un momento en el que la *literatura*, tal y como la entendemos hoy, no existía. Y sin embargo lo que hoy llamamos *mester de clerecía* siempre ha sido analizado como parte integrante de

una realidad que sólo a partir de tiempos relativamente recientes para nosotos, en comparación con la Edad Media, ha podido surgir y consolidarse como institución. Esto no significa que no hayamos sido conscientes, en todo momento, de que la etiqueta *mester de clerecía* ha sido recurrentemente empleada por gentes más autorizadas y sabias que nosotros, pero si cada investigador es responsable –para lo bueno y para lo malo– de lo que escribe, la siguiente paradoja que señala G. K. Chesterton, aunque no se refiera a la "literatura" medieval, no podía dejar de parecernos una inteligente advertencia:

> Recuerdo haber discutido hace mucho tiempo con un baconiano que aseguraba que Shakespeare no pudo escribir sus obras, porque Shakespeare era un aldeano y en sus obras no había ningún estudio detallado de la naturaleza en el sentido moderno –ningún detalle acerca de cómo se construyen los pájaros su nido, o de cómo esparcen el polen las flores– como las que tenemos en Wordsworth o en Tennyson. Pues bien, el hombre que decía esto conocía mucho mejor que yo la literatura isabelina. De hecho, lo sabía todo acerca de la literatura isabelina excepto lo que era la literatura isabelina. Si hubiese tenido siquiera la más mínima idea de lo que era la literatura isabelina nunca habría soñado ni esperado que ningún isabelino escribiera sobre la naturaleza, sólo por haberse criado en ella. Un poeta del Renacimiento criado en un bosque no habría escrito acerca de los árboles más de lo que un poeta del Renacimiento criado en una pocilga habría escrito acerca de los cerdos; habría escrito acerca de los dioses o no habría escrito en absoluto (2005: 234).

Claro está que no nos valemos de una cita así sin temor, pues puede dar lugar a equívocos. No se trata de convencer a nadie de que sabemos lo que los demás no saben. Al contrario, se trata de reconocer humildemente que no podemos saberlo todo. Lo había expresado muy bien Diego de Saavedra Fajardo en la *República literaria*:

> donde entregados los ingenios a esta estudiosa gula, casi todos mueren opilados, en que tiene mucha culpa la emprenta, cuya forma clara y apacible convida a leer; no así cuando los libros manuscritos eran más difíciles y en menor número. Quizá por esto se aventajaron en las artes y ciencias los romanos, y los griegos más, porque estudiaban en menos (2006: 194).

La idea que siempre hemos tenido en mente ha sido que, puesto que no podemos saberlo todo, tendríamos que preocuparnos principalmente por saber qué era aquello de lo que estábamos hablando. Un paso así no requiere de poco esfuerzo, y costó llegar al punto en el que advertimos, al menos, lo que no era nuestro objeto de estudio.

Parafraseando a Chesterton, creímos advertir en un momento dado que un poeta *de clerecía* del siglo XIII, al valerse de la *cuaderna vía*, no estaba preocupándose por forjar la primera "escuela poética" del arte castellano, ni por dotar a la posteridad de cierto contenido con que llenar los primeros capítulos, ésos que versan acerca de los orígenes, de los manuales de Historia de la literatura española. Habría escrito para glosar la Escritura de Dios sobre el mundo o no habría escrito en absoluto. Y aquí volvemos a nuestra primera conclusión, la más general de todas y ya citada: que no es posible una lectura directa cuando hablamos de los textos del Medioevo. Si acaso, se trata de vislumbrar alguna luz entre lo que es para nosotros opaco, algún destello entre una hojarasca fascinante. Con que esta tesis fuera esto último ya estaríamos más que satisfechos.

II

Pero como es de suponer que lo que se espera son conclusiones más concretas acerca de lo que hemos llevado a cabo en esta investigación, vamos a hacer un ejercicio de abstracción y a enumerar las que consideramos principales:

Primera conclusión: lo que hoy llamamos *mester de clerecía* para referirnos a un *corpus* de poemas *por la cuaderna vía* agrupados bajo el signo de ser considerados como la "primera escuela de poesía" de la "literatura" española no es sino una etiqueta que sólo pudo surgir a partir de los parámetros de cierta parte de la crítica del siglo XIX, sobre todo a partir de Manuel Milá y Fontanals y, especialmente, de Marcelino Menéndez y Pelayo. Si antes no llegamos a encontrar nunca esa etiqueta no se debe a la falta de datos, sino a que los criterios de lectura con los que nos acercamos a los textos son estrictamente históricos, y la idea de agrupar como "escuela literaria" a este *corpus* de poemas sólo fue posible con la institucionalización de lo que hoy llamos "literatura"; a partir de su irrupción en la segunda mitad del siglo XIX el concepto *mester de clerecía* como "escuela literaria" queda canonizado como una realidad existente desde su supuesta primera formulación en la cuaderna segunda del *Libro de Alexandre*, y de ahí que esta tesis conceda especial importancia al peso que los manuales de literatura tuvieron como herramientas de *naturalización* de ciertos conceptos que se suponían provenientes de la Edad Media cuando en realidad no eran –en el sentido en el que los hemos entendido nosotros– sino etiquetas históricas posteriores. Esto sucedería porque la polémica en torno al llamado *mester de clerecía* habría partido del supuesto, la mayor

parte de las veces no cuestionado, de que lo que hoy llamamos “literatura” ha existido siempre. En ese sentido la polémica puede ser reconstruida desde ciertas ideas de fuerza que articularían un discurso en torno al *mester*, el cual se habría manifestado a través de dos grandes líneas principales: una que abarcaría un conjunto de ideas (individualismo, panromanismo, sociologismo) críticas con el concepto tradicional, o que al menos tratarían de matizarlo, y otra que agruparía una serie de claves en torno a las cuales se habría defendido, no sin transformaciones, una visión más apegada al concepto canónico del *mester* (como una de las dos formas de hacer “literatura”, como género “literario”, o sin más como la vieja escuela “literaria” que siempre se habría pensado que era).

Segunda conclusión: las lecturas de la crítica son tan históricas como los propios textos a los que se dirige, y por tanto no sólo se pueden establecer, para el caso que nos ocupa, hipótesis sobre éstos, sino también hipótesis sobre la crítica. Nosotros hemos establecido tres: 1) que debido al dominio de una concepción esencialista de la “literatura” que tendía a privilegiar la idea de *identidad tradicional* o *nacional*, representándola en los juglares, la idea de un *mester de clerecía* como el lado opuesto (“culto” frente a lo “popular”, “europeo” frente a lo “nacional”) habría calado bajo la forma de una falsa oposición entre dos *mesteres*; 2) que tal escisión sólo pudo darse desde la prolongación –no siempre reconocible en primer plano– de la polémica que en torno a los cantares de gesta había surgido entre *tradicionalismo* e *individualismo* (reconvertida desde el trabajo de Raymond Willis en la discusión acerca de si habríamos de hablar de una “escuela” o de un *mester* individual a propósito de la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre*), y que una y otra tendencia habrían partido de un supuesto no cuestionado pero igualmente histórico: la creencia en un *sujeto* (ya fuera un *sujeto tradicional* o *colectivo* en el caso del tradicionalismo o un *sujeto individual* en el caso del individualismo) que habría articulado su propia intención en los textos, aunque dicha noción de *sujeto* sólo se fuera forjando a partir de una serie de textos posteriores al Medioevo (y de ahí la breve retrospectiva –desde la Modernidad hasta la Edad Media– que proponemos basándonos en ejemplos que consideramos paradigmáticos: Kant, Rousseau, Montaigne y San Agustín), puesto que la que encontramos en éste no puede entenderse en el sentido autónomo que le damos hoy, sino como la enunciación de una voz que glosa los signos que Dios ha escrito sobre el mundo (y de ahí también la otra retrospectiva que proponemos basándonos en textos estrictamente medievales en

lengua romance: desde Petrarca y Santillana hasta el *Libro de Alexandre* y Berceo pasando por Pero López de Ayala o el Arcipreste de Hita); y 3) que la visión de un *mester de clerecía* considerado como "escuela poética o literaria" se sustenta sobre la base de una concepción "biológica" de la literatura en el sentido de que tiende a *preformar* (término que tomamos a partir de una cita de Derrida) como "literatura" a una serie de producciones escritas *por la cuaderna vía* y que en su origen no conocieron nuestra actual lógica en torno a la "literatura" o lo "literario", de manera que en ese sentido obtendríamos la imagen ilusoria de que con la irrupción de ese supuesto *mester de clerecía* se estaría entrando, ya en el siglo XIII, en una toma de postura "literaria" frente a otras manifestaciones igualmente concebidas como "literarias".

Tercera conclusión: que cabe la posibilidad de entender los textos castellanos del siglo XIII *por la cuaderna vía*, en función del discurso que generan, no como producciones "literarias", sino como producciones ejercidas desde una epistemología de la escritura (entendida ésta última en un sentido histórico, ajeno a los supuestos de lo "literario") que no coincidiría con la nuestra. Las claves que definirían la relación de la escritura *por la cuaderna vía* con el espacio que las circundan serían éstas: 1) la consideración del mundo como un espacio entre dos Libros (el Libro de la Naturaleza escrito directamente por la mano de Dios y el Libro Sagrado insuflado por Él) en el que lo que opera es una lógica de la semejanza que nos llevará a considerar la escritura en romance como el reverso mundano, a escala humana, de la Escritura que media entre los dos Libros, siendo la *cuaderna vía*, por su regularidad y su ritmo, el ejemplo que conscientemente más se acerca a esta idea de semejanza; 2) que la escritura *por la cuaderna vía* se enuncia a partir de una concepción sacralizada del saber según la cual éste es cerrado, finito, y remite siempre a la voluntad del Creador, siendo la escritura *por la cuaderna vía* aqulla parte que de forma más evidente pone por escrito la práctica de ese saber "sin pecado" frente a otras prácticas –eminentemente orales– como las de los juglares; y 3) que de esta última idea se genera lo que Dragonetti llama una *retórica protocolaria* que hace "visible" ese saber *de clerecía* presentado en una doble articulación que hemos llamado "entre el Cielo y la Tierra": como saber que glosa la Escritura de Dios y como saber que se articula –legitimado por la lógica feudal de la servidumbre– a través de la idea de la *humilitas* ante los demás hombres.

Cuarta conclusión: que la concepción medieval sacralizada del tiempo, totalmente distinta de la nuestra, genera un tipo de escritura –perfectamente representada *por la cuaderna vía* y que nosotros hemos llamado "escritura en marcha"– de signo ternario que hay que diferenciar de nuestro actual sistema binario. El razonamiento que seguimos se basa nuevamente en tres puntos principales: 1) que cuando analizamos textos medievales partimos de lo que hemos denominado un "ángulo ciego" que nos hacer perder de vista el punto exacto en el que lo que en su momento fue articulado como *Libro* (*de Alexandre, de Apolonio*, etc.) se convierte –incluso en su propia disposición material– en *obra* en sentido moderno, puesto que el *Libro* medieval no encontraría su sentido en la expresión de una *verdad interior* sino en la glosa a escala humana de los dos Libros; 2) que la noción de tiempo sacralizado tripartido, derivado del Libro Sagrado y que, siguiendo a Auerbach, hemos denominado como un *drama único* que repite siempre la historia de Caída, Encarnación y Redención se corresponde, gracias a la semejanza, con una manera ternaria de enunciar la escritura en la que cada texto es un punto que se sitúa en el intermedio entre otros dos, según las categorías aristotélicas tomadas por la escolástica: aquél que fue y que *actualiza* y aquel que será *potencialmente*; y 3) que de acuerdo con esto último podemos establecer una distinción entre Escritura (con mayúsculas) y escritura (con minúsculas), entendiendo que la primera se da en las lenguas sagradas, especialmente el latín, y la segunda es la glosa continua de la primera en función de la cual se justifican las continuas referencias tanto al escrito ("el escripto lo diz") como a la lectura del Libro (de la Naturaleza o de Dios) que se va materializando en nueva escritura ("segund lo que leemos").

En el breve texto que hemos incluído a modo de ensayo sugerimos las posibilidades que esta epistemología de la escritura –o más bien las variaciones que va adquiriendo– apunta en el estudio de los textos *por la cuaderna vía* del siglo XIV, con especial atención al *Libro de buen amor*. Si en el siglo XIII el mundo es un Libro que se lee y se materializa en escritura, el pasaje "De las figuras del Arcipreste" nos muestra cómo en el siglo XIV el cuerpo es un mundo que debe ser leído en función de la dualidad de los signos que nos plantea, acentuando la complejidad del acto de escribir en un momento en el que la Iglesia empieza a perder ese monopolio del saber que ostentó en la anterior centuria. Aunque este ensayo, en realidad, sólo sirva para dejar patente que toda conclusión tiene un reverso no siempre enunciado: el de las

posibilidades inexploradas que a manera de *humus* van sedimentándose, sin escribirse, línea a línea.

III

Y ahora esta tesis quiere acabar como empezó; en primera persona. Al tiempo que redacto estas palabras, casi al tiempo exacto, concluyen tres cosas: la propia tesis, cuatro años de investigación, y cuatro años de trabajo académico. La conclusión de un doctorando ante la perspectiva de la defensa de su trabajo no puede sino ser irónica cuando éste se dedica al estudio de la "literatura" medieval, pues en esta especialidad no hay conclusión definitiva sino la constatación reiterada de que la glosa se repite indefinidamente. Se trata de tomar notas al margen –glosar– de textos que glosaban otros textos.

Y osar entrar en la cadena da lugar a nuevos interrogantes: ¿es éste el primer peldaño? Pongo en práctica lo que me ha enseñado esa *otra* escritura aquí estudiada cuando gloso, yo también, "El primer peldaño", de Kavafis:

> Así a Teócrito se lamentaba
> un día el joven poeta Eumenes:
> "Dos años hace que escribo
> y sólo un idilio he compuesto.
> Es mi única obra terminada.
> Qué alta es, puedo verlo,
> la escala de la Poesía;
> no ascenderé después de éste
> más peldaños, oh desdichado de mí". (1997: 16).

La respuesta me ha acompañado obsesivamente desde el principio:

> Le respondió Teócrito: "Esas ideas tuyas
> son impropias y blasfemas.
> Ya de tu primer paso debes
> sentirte feliz y satisfecho.
> No es poco haber llegado hasta ahí;
> un gran triunfo es ya lo que has logrado.
> Ese primer peldaño
> está muy lejos del mundo profano.
> Para poder pisarlo
> debieron aceptarte

como a uno de los suyos en la ciudad de las ideas. (*Ibid.*).

Sólo ahora, cuando sé que voy a teclear el tan ansiado final, comprento hasta qué punto ha sido al revés. El trabajo ha consistido en quitar capas, en ser consciente de las circunstancias que lo condicionan, en aprender de la *humilitas*. El trabajo, en esta *ciudad de las ideas*, no era pisar el *primer peldaño* sino bajarlo para mirar las cosas desde el suelo sobre el que se alza la escalera.

BIBLIOGRAFÍA

A) Ediciones utilizadas

A.1. Textos *por la cuaderna vía* del siglo XIII

BERCEO, Gonzalo de (1992): *Del sacrificio de la misa* (ed. Pedro M. CÁTEDRA), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 933-1033.

_____ : *El duelo de la Virgen* (ed. Germán ORDUNA), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 797-857.

_____ : *Himnos*, en *Obra completa* (ed. Michel GARCIA), Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1057-1075.

_____ : *Loores de Nuestra Señora* (ed. Nicasio SALVADOR MIGUEL), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 859-931.

_____ : *Martirio de San Lorenzo*, en *Obra completa* (ed. Pompilio TESAURO), Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 455-489.

_____ : *Los milagros de Nuestra Señora* (ed. Claudio GARCÍA TURZA), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 551-795.

_____ : *Poema de Santa Oria*, en *Obra completa* (ed. Isabel URÍA MAQUA), Madrid, Espasa-Calpe, pp. 491-551.

_____ : *Los signos del Juicio Final* (ed. Michel GARCIA), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 1035-1075.

_____ : *Vida de San Millán de la Cogolla* (ed. Brian DUTTON), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 117-249.

_____ : *Vida de Santo Domingo de Silos* (ed. Aldo RUFFINATTO), en *Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 251-453.

Libro de Alexandre (2003): *Libro de Alexandre* (ed. Jesús CAÑAS), 4ª ed., Madrid, Cátedra.

Libro de Apolonio (1999): *Libro de Apolonio* (ed. Dolores CORBELLA) Madrid, Cátedra.

Poema de Fernán González (1998): *Poema de Fernán González* (ed. Juan VICTORIO), 4ª ed., Madrid, Cátedra.

B.2. Textos *por la cuaderna vía* del siglo XIV

CARRIÓN, Sem Tob de (1998): *Proverbios morales* (ed. Paloma Díaz-Mas y Carlos Mota), Madrid, Cátedra.

CONNOLLY, Jane E. (1987): *Translation and Poetization in the* Quaderna vía. *Study and Edition of the Libro de miseria d'omne*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies.

GIRÓN-NEGRÓN, Luis; y MINERVINI, Laura (2006): *Las coplas de Yosef. Entre la Biblia y el Midrash en la Poesía Judeoespañola*, Madrid, Gredos.

KANY, C. E. (1925): "*Proverbios de Salamon.* An Unedited Old Spanish Poem", en *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal. Miscelánea de estudios lingüísticos, literarios e históricos*, Tomo I, Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando.

LÓPEZ DE AYALA, Pero (1993): *Libro Rimado de Palacio* (ed. Kenneth ADAMS), Madrid, Cátedra.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1902): "*Poema de Yúsuf*. Materiales para su estudio", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, VII, 8-9, pp. 91-129.

RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (2006): *Libro de buen amor* (ed. Alberto BLECUA), 7ª ed., Madrid, Cátedra.

ÚBEDA, Beneficiado de (1952): *Vida de San Ildefonso*, en *Biblioteca de Autores Españoles. Desde la formación del lenguaje hasta nuestros días. Tomo LVII: Poetas castellanos anteriores al siglo XV*, Madrid, Atlas, pp. 320-330.

B) Otros textos medievales citados

ABEN RAGEL, Aly (1954): *El Libro conplido en los iudizios de las estrellas. Traducción hecha en la corte de Alfonso El Sabio* (ed. Gerold HILTY), Madrid, Real Academia Española.

ALFONSO X, "El Sabio" (1961): *Libro de las cruzes* (ed. Lloyd A. KASTEN y Lawrence B. KIDDLE), Madrid / Madison, Consejo Superior de Invertigaciones Científicas / Instituto «Miguel de Cervantes.

_____ (1972): *Las Siete Partidas del rey don Alonso El Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia*, [Edición facsímil de la realizada de orden y a expensas de S.M. en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1807], Tomo II, Madrid, Atlas.

_____ (1972): *Las Siete Partidas del rey don Alonso El Sabio. Cotejadas con varios códices antiguos por la Real Academia de la Historia* [Edición facsímil de la realizada de orden y a expensas de S.M. en Madrid, en la Imprenta Real, año de 1807], Tomo III, Madrid, Atlas.

_____ (1977): *Primera crónica general de España* (ed. Ramón MENÉNDEZ PIDAL), Vol. I, Madrid, Gredos / Seminario Menéndez Pidal.

_____ (1981): *Lapidario (según el manuscrito escurialense H.I.15)* (ed. Sagrario RODRÍGUEZ M. MONTALVO), Madrid, Gredos.

_____ (1984): *Primera Partida (MS. Hc. 397/573). Hispanic Society of América* (ed. Francisco RAMOS BOSSINI), Granada, Caja General de Ahorros y Monte de Piedad de Granada.

_____ (1984): *Setenario* (ed. Kenneth H. VANDERFORD), Barcelona, Crítica.

_____ (1988): *Las Siete Partidas*, [Edición facsímil hecha sobre la impresión realizada en Sevilla con las adiciones del Dr. Montalvo, por Meynardo Ungat Alamano y Lançalao Polo en el año 1491], 2 tomos, Valladolid, Lex Nova.

_____ (1990): *Espéculo. Texto jurídico atribuido al Rey de Castilla Don Alfonso X, el Sabio* (ed. Robert A. MACDONALD), Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

_____ (1991): *Partida segunda de Alfonso X El Sabio. Manuscrito 12794 de la B.N.* (ed. Jesús MONTOYA), Granada, Impredisur.

_____ (2001): *General estoria. Primera parte: Génesis* (ed. Pedro SÁNCHEZ-PIETRO BORJA), Vol. I, Madrid, Fundación José Antonio de Castro.

_____ (2002): *Cantigas* (ed. Jesús MONTOYA), 3ª ed., Madrid, Cátedra.

_____ (2005): *Fuero Real del Rey Don Alonso El Sabio copiado del Códice del Escorial señalado ij.z.-8. y cotejado con varios códices de diferentes archivos por la Real Academia de la Historia*, [Edición facsímil hecha sobre la realizada a orden y expensa de S.M. en Madrid, en la Imprenta Real, en el año de 1836], Valladolid, Maxtor.

ALIGHIERI, Dante (1004): *La vida nueva* (ed. Julio MARTÍNEZ MESANZA), Madrid, Siruela.

Barlaam e Josafat (1979): *Barlaam e Josafat* (ed. John E. KELLER, Robert W. LINKER y Olga T. IMPEY), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Instituto Miguel de Cervantes, 1979.

BIZZARRI, Hugo Óscar (1997): "*Flores de filosofía*, manuscrito escurialense S. II. 3º", *Memorabilia. Boletín de literatura sapiencial*, 1, en http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Flores1.html.

Bocados de oro (1971): *Bocados de oro. Kritische Ausbage des altspanischen Textes* (ed. Von Mechthild Crombach), Bonn, Romanische Sminar der Universität Bonn.

Calila e Dimna (1993): *Calila e Dimna* (ed. Juan Manuel CACHO BLECUA y María Jesús LACARRA), Madrid, Castalia.

Cantar de Mío Cid (1995): *Cantar de Mio Cid* (ed. Ramón MENÉNDEZ PIDAL y Martín de RIQUER), 15ª ed., Madrid, Espasa Calpe.

Castigos del rey don Sancho IV (2001): *Castigos del rey don Sancho IV* (ed. Hugo Oscar BIZZARRI), Madrid, Iberoamericana.

CHRÉTIEN DE TROYES (1975): *Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) II. Cligés* (ed. Alexandre MICHA), Paris, Honoré Champion. Publié par Alexandre Micha [Traducción española: *Cligés* (1993): *Cligés* (ed. Joaquín RUBIO TOVAR), Madrid, Alianza].

_____ (1990): *Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) I. Erec et Enide* (ed. Mario ROQUES), Paris, Honoré Champion. [Traducción española: *Erec y Enid* (1993): *Erec y Enid* (ed. Victoria CIRLOT, Antoni ROSELL y Carlos ALVAR) 2ª ed., Madrid, Siruela].

_____ (1999): *Les romans de Chrétien de Troyes edités d'après la copie de Guiot (Bibl. nat., fr. 794) IV Le Chevalier au Lion (Yvain)* (ed. Mario ROQUES), Paris, Honoré Champion. [Traducción española: *El Caballero del León* (2001): 2ª ed., Madrid, Siruela].

_____ (2003): *Li contes del graal (El cuento del grial)* (ed. Martín de RIQUER), Barcelona, Acantilado.

DÍAZ DE GAMES, Gutierre (1997): *El Victorial* (ed. Rafael BELTRÁN LLAVADOR), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Disputa del alma y el cuerpo (1996): en *Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero* (ed. Fernando GÓMEZ REDONDO), Barcelona, Crítica, pp. 211-220.

DON JUAN MANUEL (1991): *El libro de los estados* (Ian R. MACPHERSON y Robert Brian TATE), Madrid, Castalia.

Elena y María (1968): en Ramón MENÉNDEZ PIDAL, *Tres poetas primitivos. Elena y María, «Roncesvalles», Historia troyana polimétrica*, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe, pp. 13-48.

FRANCIA, María de (1993) *Los lais* (ed. Ana María HOLZBACHER), Barcelona, Quaderns Crema.

Fuero Juzgo (1990): *Fuero Juzgo ó Libro de los Jueces. Cotejado con los mas antiguos y preciosos códices por la Real Academia Española*, Valladolid, Lex Nova, [Edición facsímil de la realizada en Madrid por Ibarra, Impresor de Cámara de S.M., en 1815].

GARCÍA DE CAMPOS, Diego (1943): *Planeta* (ed. Manuel ALONSO), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Patronato Raimundo Lulio / Instituto Francisco Suárez..

GAUTIER DE CHÂTILLON (1998): *Alejandreida* (ed. Francisco PEJENAUTE RUBIO), Madrid, Akal. [Texto latino: *Galteri de Castellione «Alexandreis»* (ed. Marvin L.COLKER), Padua, Thesaurus Mundi; versión digital de Angus Grahan en http://www.fhaugsburg.de/~harsch/Chronologia/Lspost12/Gualterus/gua_al00.html].

Historia troyana en prosa y verso (1934): *Historia troyana en prosa y verso. Texto de hacia 1270* (ed. Ramón MENÉNDEZ PIDAL y Enrique VARÓN VALLEJO), Madrid, Junta para la Ampliación de Estudios / Centro de Estudios Históricos / Revista de Filología Española: Anejo XVIII.

LATINI, Brunetto (1989): *Libro del tesoro (Versión castellana de "Li Livres dou Tresor")* (ed. Spurgeon BALDWIN), Madison, The Hispanic Seminary of Medieval Studies.

Le roman de Thèbes (2002): *Le roman de Thèbes* (ed. Guy RAYNAUD DE LAGE), Paris, Honoré Champion Éditeur. [Traducción española: *Libro de Tebas* (1997): *Libro de Tebas* (ed. Paloma GRACIA), Madrid, Gredos].

Libro de la infancia y muerte de Jesús (1965): *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d'orient)* (ed. Manuel ALVAR), Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Libro del caballero Zifar (1982): *Libro del caballero Zifar* (ed. Joaquín GONZÁLEZ MUELA), Madrid,Castalia.

Libro de los buenos proverbios (1970): *The Libro de los buenos proverbios. A Critical Edition* (ed. Harlam STURN), Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.

Libro de los cien capítulos (1998): *Libro de los cien capítulos (Dichos de sabios en palabras breves e complidas)* (ed. Marta HARO CORTÉS), Madrid, Iberoamericana.

Libro de los doze sabios (1975): *Libro de los doze sabios o Tractado de la nobleza y lealtad (ca. 1237)* (ed. John K. WALSH), Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española: Anejo XXIX.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (1997): "*Flores de filosofía*, manuescrito 9428 BNM", *Memorabilia. Boletín de literatura sapiencial*, 1, en http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Flores2html.

PARIS, Alexandre de (1994): *Le roman d'Alexandre* (ed. Laurence HARF-LAUCNER et E. C. AMSTRONG), Paris, Le Livre de Poche.

PÉREZ DE GUZMÁN, Fernán (1998): *Generaciones y semblanzas* (ed. José Antonio BARRIO), Madrid, Cátedra.

PETRARCA, Francesco (2004): *Cancionero* (ed. Jacobo CORTINES), 4ª ed., 2 vols., Madrid, Cátedra.

PSEUDO-ARISTÓTELES (1957): *Poridat de las poridades* (ed. Lloyd A. KASTEN), Madrid, Seminario de Estudios Medievales Españoles de la Universidad de Wisconsin

_____ (1957): *Secreto de los secretos (Ms. BNM 9428)* (ed. Hugo Oscar BIZZARRI), Buenos Aires, SECRIT .

Razón de amor (1996): en *Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero* (ed. Fernando GÓMEZ REDONDO), Barcelona, Crítica, pp. 221-235.

RIVERA, Isidro J., y ROGERS, Donna M. (2000): *Historia de la donzella Teodor. Edition and Study* , Binghamton, Center for Medieval and Renaissance Studies / Binghamton University.

SAN AGUSTÍN (1969): *De la doctrina cristiana* (Ed. Balbino MARÍN), en *Obras completas*, 2ª ed., Tomo XV, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

_____ (2000): *La Ciudad de Dios (1º)* (ed. Victorio CAPANAGA), en *Obras completas*, 5ª ed., Tomo XVI, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

_____ (2001): *La Ciudad de Dios (2ª)* (ed. Victorio CAPANAGA), en *Obras completas*, 5ª ed., Tomo XVII, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

_____ (2003): *El maestro o Sobre el lenguaje y otros textos* (ed. Atilano DOMÍNGUEZ), Madrid, Trotta.

_____ (2005): *Las confesiones* (ed. Ángel CUSTODIO VEGA), en *Obras completas*, Tomo II, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

_____ (2006): *La Trinidad* (ed. Luis ARIAS) en *Obras completas*, 5ª ed., Tomo V, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 117-790.

SAN ISIDORO DE SEVILLA (2004): *Etimologías* (ed. José Oroz Reta y Manuel-A. MARCOS CASQUERO), Madrid, Bibliotea de Autores Cristianos.

SANTILLANA, Íñigo López de Mendoza, marqués de (1987): *El proemio e carta*, en *Poesías completas* (ed. Manuel DURÁN), Tomo II, Madrid, Castalia, pp. 209-223.

_____ (1989): *Sonetos fechos al itálico modo*, en *Poesías completas* (ed. Manuel DURÁN), 2ª ed., Tomo I, Madrid, Castalia, pp. 305-333.

SANTO TOMÁS DE AQUINO (1954): *De los principios de la naturaleza* (José Antonio MÍGUEZ), Buenos Aires, Aguilar.

_____ (1994): *Suma de Teología V. Parte III e índices* (eds. Pedro ARENILLAS SANGRADOR, Aristónico MONTERO GALÁN, Alberto ESCALLADA TIJERO, Alberto OSUNA FERNÁNDEZ LARGO y Jesús ESPEJA PARDO), Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos.

Semeiança del mundo (1959): *Semeiança del mundo. A Medieval Description of the World* (William E. BULL and Harry F. WILLIAMS), Berkeley / Los Angeles, University of Californa Press.

Sendebar (1996): *Sendebar* (ed. María Jesús Lacarra), Madrid, Cátedra.

SEVERIN, Dorothy Sherman (1985), "*El ynfante Epitus*: the Earliest Complete Castilian Version of the *Dialogue of Epictetus and the Emperor Hadrian*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 62, pp. 25-30.

Speculum al joder (2000): *Speculum al joder. Tratado de recetas y consejos sobre el coito* (ed. Teresa VICENS), 3ª ed., Barcelona, José J. de Olañeta.

TÚY, Lucas, Obispo de (2007): *Crónica de España*, Valladolid, Maxtor. [Edición facsímil de la primera edición del texto romanceado, conforme a un códice de la Real Academia de la Historia, por Julio Puyol en Madrid, en 1926]

VILLADEI, Alejandro de (1993): *El Doctrinal. Una gramática latina del Renacimiento del siglo XII* (ed. Marco A. GUTIÉRREZ), Madrid, Akal.

XIMENII DE RADA, Roderici (1987): *Historia de Rebus Hispaniae sive Historia Gothica* (ed. Juan FERNÁNEZ VALVERDE), Turnholti, Typographi Brepols Editores Pontificii.

C) Textos no medievales citados

ANTONIO, Nicolás (1696): *Bibliotheca hispana vetus, sive Hispanorum, qui usquam unquámve scripto aliquid consignaverunt, notitia. Complectens scriptores omnes qui ab anno M. sque ad MD. floruerunt. Tomus secundus. Auctore D. Nicolao Antonio Hispalensi J.C. Ordinis S. Jacobi equite, patriae Ecclesiae canonico, regiorum negotiorum in Urbe et Romana curia Procuratore generali, demun Matriti Consiliario regio. Opus postumum: Nunc primum prodit jussu et expensas eminentissimi et reverendissimi domini D. Josephi Saenz cardinali de Aguirre*, Romae, Ex Typographia Antonii de Rubeis prope S. Sylvestrum.

ARISTÓTELES (1995): *Física* (ed. Guillermo R. de ECHANDÍA), Madrid, Gredos..

BIVAR, Francisco de (1651): *Marci Maximi episcopi caesaraugustani viri doctissimi. Continiatio chroni omnimodae historiae ab anno Christi 430 (ubi Flav. L. Dexter desijt) usque ad 612. quo maximus pervenit. Una cum additionibus S. Braulionis, Helecanis, Taionis, et Valderedi Caesaraugustanorum itidem Episcoporum. Accuratissimis opera, et studio R.A.P. Fr. Francisci Bivari: Hispani, Mantuae Carpetani, Cisterciensis Ordinis...*, Madriti, Ex Typographia Didaci Diaz de la Carrera.

COVARRUBIAS, Sebastián de (1994): *Tesoro de la lengua castellana o española* (eds. Felipe C. R. MALDONADO y por Manuel CAMARERO), Madrid, Castalia.

CHESTERTON, Gilbert Keith (2005): "Un retrato de Shakespeare", en *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, Barcelona, Acantilado, pp. 231-236.

ECO, Umberto (2005): *El nombre de la rosa*, 2ª ed., Barcelona, Lumen, 2005.

FERNÁN GÓMEZ, Fernando (2006): *EL viaje a ninguna parte. El tiempo amarillo*, Barcelona, Península.

GARCILASO DE LA VEGA (1994): "A la muy manífica señora doña Jerónima Palova de Almogávar", en Baldassare CASTIGLIONE, *El cortesano* (ed. Mario POZZI), Madrid, Cátedra, pp. 73-76.

HERRERA, Fernando de (2001): *Anotaciones a la poesía de Garcilaso* (ed. Inoria PEPE y José María REYES), Madrid, Cátedra, 2001.

HUARTE DE SAN JUAN, Juan (1989): *Examen de ingenios para las ciencias* (ed. Guillermo SERÉS), Madrid, Cátedra.

HUME, David (1989): *La norma del gusto y otros ensayos*, Barcelona, Península, 1989.

KANT, Inmanuel (2005): *Crítica de la razón pura*, Madrid, Taurus.

KAVAFIS, Konstantino (1976): *Poesías completas*, Madrid, Hiperión.

MACHADO, Antonio (1996): *Poesías completas* (ed. Manuel ALVAR), 22ª ed., Madrid, Espasa Calpe.

MONTAIGNE, Michel de (2005): *Ensayos completos*, 2ª ed., Madrid, Cátedra.

NIETZSCHE, Friedrich (1998): *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, 4ª ed., Madrid, Tecnos.

PALENCIA, Alonso de (1967): *Universal vocabulario en latín y en romance*, 2 vols., Madrid, Comisión Permanente de Academias de la Lengua Española. [Reproducción facsímile de la edición de Sevilla de 1490]

PELLIZER DE OSSAU I TOVAR, Joseph (1663): *Informe del origen, antigúedad, calidad i sucession de la Excelentissima casa de Sarmiento de Villamayor, y las unidas a ella por casamiento: Escrito a instancia del Excelentissimo Señor don Felipe Baltasar de Gante, Cavallero del Orden del Toyson de Oro, i Conde de Isinghien, gentilhombre de la camara de su magestad i su Governador, i*

Capitan General del Ducado de Gueldres. Por Don Joseph Pellicer de Ossau i Tovar, Cavallero del Orden de Sant-Iago, Señor de la Casa de Pellicer, i de Ossau, Cronista Mayor de su Magestad i de su Consejo, Madrid.

PLATÓN (2007): *Fedro* (ed. Luis GIL FERNÁNEZ), en *Diálogos*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, 2007, pp. 537-767.

Retñorica a Herenio (1997): *Retórica a Herenio* (ed. Salvador NUÑEZ), Madrid, Gredos.

ROUSSEAU, Jean Jacques (1983): *Las confesiones*, 2ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

SAAVEDRA FAJARDO, Diego de (2006): *República literaria* (ed. Jorge GARCÍA LÓPEZ), Barcelona, Crítica.

SCHILLER, Friedrich von (2004): *Poesía ingenua y poesía sentimental*, Santa Fe, El Cid Editor.

VALDÉS, Juan de (2003): *Diálogo de la lengua* (ed. Cristina BARBOLANI), 7ª ed., Madrid, Cátedra.

YOURCENAR, Marguerite (2006): *La voz de las cosas*, 2ª ed., Madrid, Gadir.

D) Bibliografía de carácter general consultada y citada

ALBORG, Juan Luis (1966): *Historia de la literatura española. Tomo I. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso (1971): "Pobres y ricos en los libros de «Buen Amor» y de «Miseria de Omne»", en *De los siglos oscuros al de Oro (Notas y artículos a través de 700 años de letras españolas)*, 2ª ed., Madrid, Gredos, pp. 105-113.

ALVAR, Carlos (1984): "Poesía y política en la corte alfonsí", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 410, pp. 5-20.

_____ (2007): "Geografía e historia literaria", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)* (eds. Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE), I, León, Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, pp. 17-26.

_____, MAINER, José-Carlos, y NAVARRO, Rosa (1997): *Breve historia de la literatura española*, 5ª reimpr., 2005, Madrid, Alianza.

ALVAR, Manuel (1972): *Literatura de España. Tomo I: Edad Media* (coord.. Francisco YNDURÁIN), Madrid, Editora Nacional.

_____ (2003): *Voces y silencios de la literatura medieval*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.

_____, y ALVAR, Carlos (1985): "La palabra *romance* en español", en *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega. En el XXV aniversario de la Cátedra de Literaturas Románicas*, (eds. Jesús MONTOYA MARTÍNEZ y Juan PAREDES NUÑEZ), I, Granada, Universidad de Granada – Departamento de Filología Románica, pp. 17-25.

ÁLVAREZ, Nicolás Emilio (1982-83): "«Loco amor», goliardismo, amor cortés y «buen amor»: El desenlace amoroso del episodio de doña Garoça en el *Libro de buen amor*", *Journal of Hispanic Philology*, 7, pp. 107-119.

AMADOR DE LOS RÍOS, José (1862): *Historia crítica de la literatura española*, Tomo II, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

_____ (1863): *Historia crítica de la literatura española*, Tomo III, Madrid, Imprenta de José Rodríguez.

ANCOS, Pablo (2002): "El autor en los poemas de clerecía del siglo XIII", *Revista de Poética Medieval*, 9, pp. 11-43.

APARICIO MAYDEU, Javier (1992): "Carnaval vence a Cuaresma: algunos apuntes para una ojeada erótica a la Edad Media", en *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX* (coord. Myriam DÍAZ-DIOCARETZ e Iris M. ZAVALA), Madrid, Tuero, pp. 11-27.

ARANA, Nelson G. (1976): "Notas sobre el *Libro de buen amor* y la sociedad medieval española", *Cuadernos Americanos*, 207, 4, pp. 131-150.

ARIZALETA, Amaia (1995): "Le centre introuvable: la Babylone castillane du *Libro de Alexandre*", *La Licorne*, 34, pp. 145-153.

_____ (1997): "El exordio del *Libro de Alexandre*", *Revista de Literatura Medieval*, 9, pp. 47-60.

_____ (1999), *La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du* Libro de Alexandre, Paris, Seminaire d'Études Médiévales Hispaniques de l'Université Paris 13.

_____ (2000a): "Alexandre en su *Libro*", *La Corónica*, 28, 2, pp. 3-20.

_____ (2000b) “Del texto de Babel a la biblioteca de Babilonia. Algunas notas acerda del *Libro de Alexandre*”, en *La fermosa cobertura. Lecciones de literatura medieval* (ed. Francisco CROSAS), Pamplona, EUNSA, pp. 35-69.

_____ (2003): “De la soberbia del rey: dos formas breves en la construcción historiográfica”, en (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales (III)* (eds. Juan Manuel CACHO BLECUA y María Jesús LACARRA) Zaragoza / Granada, Universidad de Zaragoza / Universidad de Granada, pp. 79-110.

_____ (2005): “Les vers sur la pierre. Quelques notes sur le *Libro de Alexandre* et le *Libro de Apolonio*”, *Troianalexandrina. Anuario sobre Literatura Medieval de Materia Clásica*, 5, pp. 153-184.

_____ (2007): “La alianza de clerecía y monarquía (Castilla, 1157-1230)”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)* (eds. Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE), I, León, Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, pp. 239-248.

ARNOLD, H. H. (1936a): “Notes on the Versification of *El Libro de Alexandre*”, *Hispania*, 19, 2, pp. 245-254.

_____ (1936b): “Synalepha in Old Spanis Poetry: Berceo”, *Hispanic Review*, 4, 2, pp. 141-158.

_____ (1938): “A Reconsideration of the Metrical Form of *El Libro de Apolonio*”, *Hispanic Review*, 6, 1, pp. 46-56.

ASENSI PÉREZ, Manuel (1998): *Historia de la teoría de la literatura (Desde los inicios hasta el siglo XIV)*, Vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch.

AUERBACH, Erich (1950): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, 7ª reimpr., 2000, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (1969): *Lenguaje literario y público en la baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix Barral.

_____ (1998): *Figura*, Madrid, Trotta.

AULLÓN DE HARO, Pedro, HUERTA CALVO, Javier, PALETTE, Juan, SERRANO, Pío E., y TIRADO, Carlos (1981): *Historia breve de la literatura española en su contexto*, Madrid, Playor.

BALDWIN, Spurgeon (1973): "Irregular Versification in the *Libro de Alexandre* and the Possibility of a *Cursus* in Old Spanish Verse", *Romanische Forschungen*, 85, pp. 298-313.

BALESTRINI, María Cristina (2003-04): "Obras menores en cuaderna vía: esbozo de un panorama para el siglo XIV", *Letras. Studia Hispanica Medievalia*, 6, 48-49, pp. 50-59.

_____, y CHICOTE, Gloria (1997): "El mester de clerecía en la encrucijada entre oralidad y escritura", *Anclajes. Revista del Instituto de Análisis Semiótico del Discurso*, 1, 1, pp. 43-58.

BAJTIN, Mijail (1998): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, 6ª ed., Madrid, Alianza, 1998.

BARCIA, Pedro Luis (1967): *El mester de clerecía*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

BARRERA, Carlos (1918): "El alejandrino castellano", *Bulletin Hispanique*, 20, pp. 1-26.

BARTHES, Roland (1970) "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura* (VV.AA), Buenos Aires, Nueva Visión, 1970, pp. 35-50.

_____ (2003): *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

BECEIRO PITA, Isabel (2007) *Libros, lectores y bibliotecas en la España medieval*, Murcia, Nausícaä.

BELTRAN, Vicenç (2005): *La corte de Babel. Lenguas, poética y política en la España del siglo XIII*, Madrid, Gredos.

BELTRÁN ALMERÍA, Luis (2004): "Horizontalidad y verticalidad en la historia literaria" en *Historia literaria / Historia de la literatura*, (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 13-29.

BIZZARRI, Hugo Oscar (1990): "«Non omnis moriar»: sobre la fama del sabio en la Edad Media castellana", *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 45, pp. 174-179.

BLANCO AGUINAGA, Carlos, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, y ZAVALA, Iris M. (2000): *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*, 3ª ed., Vol. I, Madrid, Akal.

BLECUA, Alberto (2001): *Manual de crítica textual*, 2ª ed., Madrid, Castalia, 2001.

BLECUA, José Manuel (1943): *Historia de la literatura española I. De los orígenes al siglo XVIII*, Zaragoza, Librería General.

BLESA, Túa (2004): "Leyendo en las historias géneros y estilos", en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 31-43.

BLOCH, Marc (1986): *La sociedad feudal*, Madrid, Akal.

BLUMENBERG, Hans (2000): *La legibilidad del mundo*, Barcelona, Paidós.

BLY, P. A., y DEYERMOND, Alan D. (1972): "The use of *figura* in the *Libro de Alexandre*", *Journal of Medieval and Reanissance Studies*, 2, pp. 151-181.

BOUTERWEK, Friedrich (1829): *Historia de la literatura española (Desde fines del siglo XIII hasta principio del XVI). Escrita en aleman por F. Bouterwek. Traducida al castellano y adicionada por D. José Gómez de la Cortina y D. Nicolás Hugalde y Mollinedo*, Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado.

BRAIDOTTI, Erminio (1983): "El erotismo en el *Libro de Buen Amor*", *Kentucky Romance Quartely*, 30, 2, pp. 133-140.

BRENAN, Gerald (1984): *Historia de la literatura española*, 2ª ed., Barcelona, Crítica.

BRUYNE, Edgar de (1987): *La estética de la Edad Media*, Madrid, Visor.

BUCETA, Erasmo (1925): "La *Política*, de Aristóteles, fuente de unos versos del *Libro de Buen Amor*", *Revista de Filología Española*, 12, pp. 56-60.

BURKE, James F. (1975): "Juan Ruiz, the *Serranas*, and the rites of spring", *Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 5, pp. 13-35.

BURKE, Peter (1991): "El descubrimiento del pueblo", en *La cultura popular en la Europa moderna*, Madrid, Alianza, pp. 35-60.

CANO, Juan (1931): "La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española", *Romanic Review*, 22, pp. 223-233.

CAÑAS MURILLO, Jesús (1990): "El Mester de Clerecía y la literatura didáctica", en *Historia de la literatura española. Volumen 1. Desde los orígenes al siglo XVII* (VV.AA.), Madrid, Castalia, pp. 141-162.

CAPUANO, Thomas M. (1988): "La correspondencia entre *De los signos que aparecerán...* de Berceo y la escultura del siglo XIII", *Hispania*, 71, 4, pp. 738-742.

CARAFFI, Patrizia (1988): "*Clereçia, alegria, escriptura*. Sull'identificazione con l'eroe nel *Libro de Alexandre*", *Medioevo Romanzo*, 13, pp. 237-252.

CASO GONZÁLEZ, José (1978): "Mester de juglaría / mester de clerecía, ¿dos mesteres o dos formas de hacer literatura?", *Berceo*, 32, pp. 255-263.

CASTRO, Américo (1952): "El *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita", *Comparative Literature*, 4, 3, pp. 193-213.

CASTRO CALVO, José María (1965): *Historia de la literatura española*, Barcelona, Credsa.

CATALÁN, Diego (1965): "La Biblia en la literatura medieval española", *Hispanic Review*, 33, pp. 310-318.

CÁTEDRA, Pedro M. (1989): *Amor y pedagogía en la Edad Media. Estudios de doctrina amorosa y práctica literaria*, Salamanca, Universidad de Salamanca.

CEJADOR Y FRAUCA, Julio (1932): *Historia de la lengua y la literatura castellana (comprendidos los autores hispano-americanos), Tomo I: Desde los orígenes hasta Carlos V*, 3ª ed., Madrid, Librería y Casa Editorial Hernando, [ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1972].

_____ (2005): *Vocabulario Medieval Castellano*, 3ª ed., Madrid, Visor Libros.

CIRLOT, Juan Eduardo (2003): *Diccionario de símbolos*, 7ª ed., Madrid, Siruela.

CIROT, G. (1942): "Sur le «mester de clerecía»", *Bulletin Hispanique*, 44, pp. 5-16.

_____ (1946): "Inventaire estimatif du «mester de clerecía»", *Bulletin Hispanique*, 48, pp. 193-209.

COLLA, Frédérique (1989): "La Castille en quete d'un pouvoir idéal: una image du roi dans la littérature gnomique et sapientiale des XIII^{e} et XIV^{e} siecles", *Razo*, 9, pp. 39-51.

COMBET, Louis (1971): "Doña Cruz, la panadera del «buen amor»", *Ínsula*, 294, pp. 14-15.

COROMINAS, Joan (1954): *Diccionario crítico etimológico de la lengua española*, Vol. III, Madrid, Gredos, 1954

_____ (1973): *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*, 3ª ed. rev., 9ª reimpr., 1998, Madrid, Gredos.

CORTIJO OCAÑA, Antonio (2003): "Notas a propósito del *Convite burlesco* de Jorge Manrique a su madrastra", *Revista de Filología Española*, 83, 1-2, pp. 133-144.

CURTIUS, Ernst Robert (1955): *Literatura europea y Edad Media Latina*, 6ª reimpr., 1999, 2 vols., México, Fondo de Cultura Económica.

CHAPMAN, Janet A. (1970): "Juan Ruiz's «Learned Sermon»", en *"Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 29-51.

CHARTIER, Roger (1993): *Libros, lecturas y lectores en la Edad Moderna*, Madrid, Alianza.

_____ (2006): *Inscribir y borrar. Cultura escrita y literatura (siglos XI-XVIII)*, Buenos Aires, Katz.

CHYDENIUS, Johan (1975): "La théorie du symbolisme medieval", *Poétique*, 23, pp. 322-341.

DAGENAIS, John (1986-87): "«Avrás dueña garrida». Language of the Margins in the *Libro de buen amor*", *La Corónica*, 15, pp. 38-45.

_____ (1989): "«Se usa e se faz»: Naturalist Truth in a *Pamphilus* Explicit and the *Libro de buen amor*", *Hispanic Review*, 57, pp. 417-436.

DAHL, Svend (1982): *Historia del libro*, Madrid, Alianza.

DE LOPE, Monique (1979): "Pour une lecture érotique de la bataille de Carnal et Quaresma dans le *Libro de Buen Amor*", *Imprevue*, pp. 93-101.

DERRIDA, Jacques (1989): *La escritura y la diferencia*, Barcelona, Anthropos.

DEVOTO, Daniel (1976): "Berceo antes de 1780", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 79, pp. 767-833.

_____ (1977): "Berceo antes de 1780", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 80, pp. 21-54, 455-530 y 777-835.

DEYERMOND, Alan D. (1965): "Mester es sen pecado", *Romanische Forschungen*, 77, pp. 111-116.

_____ (1970): "Some Aspects of Parody in the *Libro de buen amor*", en "*Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 53-78.

_____ (1980): "Berceo y la poesía del siglo XIII", en *Historia y crítica de la literatura española* (coord. Francisco RICO). *1. Edad Media* (dir. Alan D. DEYERMOND), Barcelona, Crítica, pp. 127-140.

_____ (1991): "Berceo y la poesía del siglo XIII", en *Historia y crítica de la literatura española* (coord. Francisco RICO). *1.1. Edad Media: Primer suplemento* (dir. Alan D. DEYERMOND), Barcelona, Crítica, pp. 88-108.

_____ (1994): *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*, 16ª ed., Barcelona, Ariel.

_____ (2006): "Entrevista [por Juan Cruz]", *El País Semanal [23 de abril]*, pp. 12-16.

DÍAZ-MAS, Paloma (1993): "Un género casi perdido de la poesía castellana medieval: La clerecía rabínica", *Boletín de la Real Academia Española*, 78, 259, pp. 329-346.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1942): *Historia de la literatura española a través de la crítica y de los textos. Primera parte: Siglos XII-XVII*, 6ª ed., Barcelona, La Espiga.

DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel, DÍEZ TABOADA, M. Paz, y TOMÁS VILAPLANA, Luis de (1980): *Literatura española (Textos crítica y relaciones). Vol. I: Edad Media y Siglos de Oro*, Madrid, Alambra.

DÍEZ TABOADA, Juan María (1980): "La literatura. Caracteres y enseñanza", prólogo a DÍEZ RODRÍGUEZ, Miguel, DÍEZ TABOADA, M. Paz, y TOMÁS VILAPLANA, Luis de, *Literatura española (Textos, crítica y relaciones). Vol. I: Edad Media y Siglos de Oro*, Madrid, Alhambra, pp. IX-XV.

DOMÍNGUEZ, César (2001): "Literatura Comparada, Medievalismo y la crisis del eurocentrismo. ¿Emergencia de una nueva disciplina?", *Voz y Letra*, 12, 2, pp. 3-33.

DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (2004): *España, tres milenios de historia*, Madrid, Marcial Pons.

DRAGONETTI, Roger (1980): *La vie de la lettre au Moyen Age (Le Conte du Graal)*, Paris, Éditions du Seuil.

DRONKE, Peter (1981): *La individualidad poética en la Edad Media*, Madrid, Alhambra.

DUBY, Georges (1980): *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Ediciones Pretel.

DUNN, Peter N., "De las figuras del arçipreste", en *"Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 79-93.

DUTTON, Brian (1960): "The Profession of Gonzalo de Berceo and the Paris Manuscript of the *Libro de Alexandre*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 37, pp. 137-145.

_____ (1970): "«Buen amor»: Its Meaning and Uses in Some Medieval Texts", en *"Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 95-121.

DWORKIN, Steven N. (1972): "*Mester* and *Menester*. An Early Galicism and a Cognate Provençalism as Rivals in Older Hispano-Romance", *Romance Philology*, 25, 4, pp. 373-389.

ECO, Umberto (1999): *Obra abierta*, 2ª ed., Barcelona, Ariel, 1979

_____ (1979): *Arte y belleza en la estética medieval*, 2ª ed., Barcelona, Lumen.

_____; COLOMBO, Furio; ALBERONI, Francesco; y SACCO, Giuseppe (1974): *La nueva Edad Media*, Madrid, Alianza.

EISENBERG, Daniel (2003): "No hubo una Edad «Media» española", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval* (ed. Lillian von der WALDE MOHENO), México, Universidad Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, pp. 511-520.

ESCARPIT, Robert (1970): "La definition du terme «littérature»", en *Le littéraire et le social. Éléments pour une sociologie de la littérature* (dir. Robert ESCARPIT), Paris, Flammarion, pp. 259-272.

ESCOLAR, Hipólito (1984): *Historia del libro*, Madrid, Ediciones Pirámide / Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

ESPÓSITO, Anthony P. (1994): "(Re)covering the Chiasmus: Restoring the *Libros(s) de Alexandre*", *Hispanic Review*, 62, 3, pp. 349-362.

FAULHABER, Charles B. (1979): "Medieval Spanish Metrical Terminology and MS 9589 of the Biblioteca Nacional, Madrid", *Romance Philology*, 33, 1, pp. 43-61.

_____ (1989): "Latin Poems from Palencia", *Romance Philology*, 43, 1, pp. 59-69.

FERRANTE, Joan M. (1982): "Was Vernacular Poetic Practice a Response to Latin Language Theory?", *Romance Philology*, 35, 4, pp. 586-600.

FERRARESI, Alicia C. de (1976): *De amor y poesía en la España medieval: prólogo a Juan Ruiz*, México, El Colegio de México.

FERRATER MORA, José (1999): *Diccionario de filosofía de bolsillo*, 2 vols., Madrid, Alianza.

FIGUEROA, Antón (2001): "Las lecturas actuales de la comunicación literaria en el espacio medieval", *Cuadernos del CEMYR*, 9, pp. 9-23.

FIRPO, Arturo R. (1980): "Prólogo" a Georges DUBY, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, Barcelona, Ediciones Petrel, pp. I-X.

FITZMAURICE-KELLY, James (1901): *Historia de la literatura española: Desde los orígenes hasta el año 1900. Traducida del inglés y anotada por Adolfo Bonilla y San Martín; con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo*, Madrid, La España Moderna.

FOSSIER, Robert (2007): *Gente de la Edad Media*, Madrid, Taurus.

FOUCAULT, Michel (1991): "El combate de la castidad", en *Saber y verdad*, Madrid, La Piqueta, pp. 167-183.

_____ (2005): *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 3ª ed., Madrid, Siglo XXI.

FRANCHINI, Enzo (1997): "El IV Concilio de Letrán, la apócope extrema y la fecha de composición del *Libro de Alexandre*", *La Corónica*, 25, 2, pp. 31-74.

_____ (1999): "Gonzalo de Berceo y el *otro latino*: sobre la copla 2 de la *Vida de Santo Domingo de Silos*", *La Corónica*, 1, 18, pp. 24-34.

FUMAGALLI, Vito (1990): *Solitudo Carnis. El cuerpo en la Edad Media*, Madrid, Nerea.

FUNES, Leonardo (2003): "La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura*

hispánica medieval (ed. Lillian von der WALDE MOHENO), México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, pp. 15-34.

GALLARDO, Bartolomé José (1830a): *Cuatro palmetazos bien plantados por el Dómine Lúcas á los gazeteros de Bayona por otros tantos puntos garrafales que se les han soltado contra el buen uso y reglas de la Lengua y Gramática Castellana en su famosa Crítica de la Historia de la Literatura Española que dan á luz los señores Gómez de la Cortina y Hugalde-Mollinedo,* Cádiz, Imprenta de D. Estevan Picardo.

_____ (1830b): *Diálogo entre El y Yo, en contestación al artículo publicado en los números 112, 113 y 114 de la gaceta de Bayona, contra la Historia de la Literatura Española, escrita en aleman por F. Bouterwek, y traducida al castellano,* Madrid, Imprenta de D. Eusebio Aguado.

_____ (1863): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos.Formado con los apuntamientos de Don Barolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayon*, Tomo I, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra.

_____ (1889): *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos. Formado con los apuntamientos de Don Bartolomé José Gallardo, coordinados y aumentados por D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón,* Tomo IV, Madrid, Imprenta y Fundición de Manuel Tello.

GARCÍA, José Jacinto (2004): "El *Libro de Buen Amor* como *obra abierta*: una aproximación desde las teorías de Umberto Eco", en *Juan Ruíz, Arcipreste de Hita, y el "Libro de buen amor". Actas del Congreso Internacional del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles (Alcalá la Real, 9-11 de mayo de 2002)* (eds. Bienvenido MORROS y Francisco TORO), Alcalá la Real, Ayuntamiento de Alcalá la Real / Centro para la Edición de los Cláscios Españoles, pp. 379-385.

GARCIA, Michel (1982): "La strophe de «cuaderna vía» comme élément de structuration du discours", *Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 7*bis*, pp. 205-219.

_____ (1999): "Forum [Manuscript Culture in Medieval Spain]", *La Corónica*, 27, 2, pp. 177-188.

GARCÍA DE CORTÁZAR, Fernando (2006): *Historia de España. De Atapuerca al euro*, Barcelona, Planeta.

GARCÍA DE LA TORRE, Moisés (1982): *La poesía en la Edad Media: épica y clerecía*, Madrid, Editorial Playor.

GARCÍA LÓPEZ, Jorge (2007): "Román y cuartetas monorrimas en el *Libro de Alexandre*", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (eds. Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE), I, León, Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, pp. 567-572.

_____ (2008): "La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIII", en (coord..), *La Biblia en la literatura española* (dir. Gregorio del OLMO LETE). *I. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros* (coord. María Isabel TORO PASCUA), Madrid, Trotta / Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 35-68.

GARCÍA LÓPEZ, José (1977): *Historia de la literatura española*, 19ª ed., Barcelona, Vicens Vives.

GARCÍA MONTERO, Luis (2000): "Berceo y el orgullo prestado", en *El sexto día. Historia íntima de la poesía española*, Barcelona, Debate, pp. 21-40.

GARCÍA PELAYO, Manuel (1965): "Las culturas del libro", *Revista de Occidente*, 9, pp. 45-70.

GARCÍA ÚNICA, Juan (2007a): "Del «loco amor» a la «miseria de omne»: la imagen del cuerpo ante la crisis del feudalismo en dos poemas clericales", en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de 2005)* (eds. Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE), II, León, Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, pp. 589-598.

_____ (2007b): "*Un incógnito estigma:* la literatura española medieval en *Prosas profanas* de Rubén Darío", en *Darío a diario. Rubén y el modernismo en las dos orillas* (coord. Ángel ESTEBAN), Granada, Universidad de Granada, pp. 71-91.

_____ (2007c): "El viaje desde el medievalista hacia el lector: a propósito de un pasaje de la *Vita Nuova*, de Dante, comentado por Jorge Luis Borges y Enrique Vila-Matas", en *En teoría hablamos de literatura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)* (coord. Antonio César

MORÓN ESPINOSA y José Manuel RUIZ MARTÍNEZ), Granada, Dauro, pp. 312-319.

GARIANO, Carmelo (1968): *El mundo poético de Juan Ruiz*, Madrid, Gredos.

GERLI, E. Michael (1982): "*Recta voluntas est bonus amor*: St. Augustine and the Didactic Structure of the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 35, 3, pp. 500-508.

GICOVATE, Bernard (1960): "Notas sobre el estilo y la originalidad de Berceo", *Bulletin Hispanique*, 62, 1, pp. 5-15.

GIFFORD, Douglas (1973): "El mundo de Trotaconventos", en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita* (ed. Manuel CRIADO DE VAL), Barcelona, S.E.R.E.S.A., pp. 129-138.

GILMAN, Stephen (2002): "La intuición juvenil de Juan Ruiz", en *Del Arcipreste de Hita a Pedro Salinas*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp. 67-77.

GILSON, Étienne (1965): *La filosofía en la Edad Media. Desde los orígenes patrísticos hasta el fin del siglo XIV*, 2ª ed., Madrid, Gredos, 1965.

GINER DE LOS RÍOS, Hermenegildo (1899): *Manual de literatura nacional y extranjera antigua y moderna*, Tomo I, Madrid, Victoriano Suárez.

_____ (1902): *Historia abreviada de la literatura nacional y extranjera antigua y moderna*, Madrid, Victoriano Suárez.

GINZBURG, Carlo (1986): *El queso y los gusanos. El cosmos, según un molinero del siglo XVI*, 2ª ed., Barcelona, Muchnik Editores.

GÓMEZ DE LA CORTINA, José (1830): *Diálogo entre El y Yo, en contestación al artículo publicado en los números 113, 113 y 114 de la gaceta de Bayona contra la Historia de la Literatura Española, escrita enn aleman por F. Bouterwek y traducida al castellano*, Madrid, Imprenta de D. Euebio Aguado.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1984): "Notas al prólogo del (Libro de Alexandre)", *Revista de Literatura*, 46, pp. 117-127.

_____ (1988): "Clerecía", en Carlos ALVAR y Ángel GÓMEZ MORENO, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid, Taurus, 1988, pp. 71-168.

_____ (1990): “Nuevas reliquias de la cuaderna vía”, *Revista de Literatura Medieval*, II (1990), pp. 9-34.

_____ (2004): “Historia y canon de la literatura española medieval: 20 años de evolución y cambios”, en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 161-175.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1998): “Narradores y oyentes en la literatura ejemplar”, en *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales* (eds. Juan PAREDES y Paloma GRACIA), Granada, Universidad de Granada, pp. 253-310.

_____ (2003): “El «hermoso fablar» de la «clerezía»: retórica y recitación en el siglo XIII”, en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hipánica medieval* (ed. Lillian von der WALDE MOHENO), México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, pp. 229-282.

GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Jaime (2006a) “Corpus bibliográfico del mester de clerecía, los epígonos, y las obras de nueva clerecía: I. Mester de clerecía”, *Memorabilia*, 9, en http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia9/BibliotecaClerecia.htm.

_____ (2006b): “Estructura y unidad en el *Libro de miseria de omne*”, en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria. Actas del II Congreso Internacional de Aleph* (coord. Dolores FERNÁNDEZ LÓPEZ y Fernando RODRÍGUEZ-GALLEGO), Tomo I, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, pp. 165-174.

_____ (2007a): “Corpus bibliográfico del mester de clerecía, los epígonos, y las obras de nueva clerecía: II. Epígonos del mester de clerecía”, *Memorabilia*, 10, en http://parnaseo.uv.es/Memorabilia/Memorabilia10/BibliotecaClereciaII.htm.

_____ (2007b): “En torno a la fecha de composición del *Libro de miseria de omne*”, en *En teoría hablamos de litertura. Actas del III Congreso Internacional de Aleph (Granada, 3-7 de abril de 2006)* (coord. Antonio César MORÓN ESPINOSA y José Manuel RUIZ MARTÍNEZ), Granada, Dauro, pp. 327-334.

_____ (2007c): “Un nuevo planteamiento: el «mester de clerecía», los «epígonos» y las «obras de nueva clerecía»”, en *Actas del XI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (León, 20-24 de septiembre de*

2005) (eds. Armando LÓPEZ CASTRO y Luzdivina CUESTA TORRE), León, Universidad de León / Secretariado de Publicaciones, pp. 619-630.

GONZÁLEZ MAS, Ezequiel (1968): *Historia de la literatura española. Época medieval (siglos X-XV)*, San Juan de Puerto Rico, Ediciones La Torre / Universidad de Puerto Rico.

GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1921): "Reseña a «'Un nuevo poema por la cuaderna vía'. Edición y anotaciones de Miguel Artigas (Santander, 1920, 89 págs.; 4.º)»", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 42, pp. 325-326.

GOROG, Ralph de (1970): "La sinonimia en Berceo y el vocabulario en el *Libro de Alexandre*", *Hispanic Review*, 38, 4, pp. 353-367.

GRACE, Lee Ann (1975): "Múltiple Symbolism in the *Libro de Buen Amor*: the Erotic in the Forces of Don Carnal", *Hispanic Review*, 43, pp. 371-380.

GRACIA, Paloma (1997): "Introducción" a *Libro de Tebas*, Madrid, Gredos, pp. 7-22.

GRANDE QUEJIGO, Francisco Javier (2004): "*Quiero leer un livro*: oralidad y escritura en el mester de clerecía", en *La memoria de los libros. Estudios sobre la historia del escrito y de la lectura en Europa y América* (dir. Pedro M. CÁTEDRA y Mª Luisa LÓPEZ VIDRIERO), Vol. 2 (edición de Mª Isabel de PÁIZ HERNÁNDEZ), Salamanca, Instituto de Historia del Libro y de la Lectura, pp. 101-112.

GREEN, Otis H. (1969): "Risa medieval: el *Libro de Buen Amor*", en *España y la tradición occidental. I. El espíritu castellano en la literatura desde "El Cid" hasta Calderón*, Madrid, Gredos, pp. 44-93.

GUERREAU, Alain (2002): *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI*, Barcelona, Crítica.

GUILLÉN, Jorge (1972): "Lenguaje prosaico: Berceo", en *Lenguaje y poesía. Algunos casos españoles*, 2ª ed., Madrid, Alianza, 1972, pp. 9-30.

GUMBRECHT, Hans Ulrich (1974): "Literary Translation and its Social Conditioning in the Middle Ages: Four Spanish Romance Texts of the 13th Century", *Yale French Studies*, 51, pp. 205-222.

_____ (1986): "«Un Souffle d'Allemagne ayant passé»: Friedrich Diez, Gaston Paris and the Genesis of National Philologies", *Romance Philology*, 40, 1, pp. 1-37.

_____ (1992): “Laughter and Arbitrariness, Subjectivity and Seriousness: The *Libro de buen amor*, the *Clestina* and the Style of Sense Production in Early Modern Times”, in *Making Sense in Life and Literature*, Minnesota, Regents of the University of Minnesota, pp. 111-132.

GURIÉVICH, Arón (1990): *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus.

GUTIÉRREZ, Miguel (1902): *Historia general de la Literatura*, Granada, Paulino V. Traveset.

GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1989): “Una visión antropológica del Carnaval”, en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (ed. Javier HUERTA CALVO), Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 33-59.

GUTIÉRREZ TUÑÓN, Manuel (2002): *Diccionario de Castellano Antiguo. Léxico español medieval y del Siglo de Oro*, Cuenca, Alfonsípolis.

GYBBON-MONYPENNY, G. B. (1965): “The Spanish *Mester de clerecía* and its Intended Public: Concerning the Validity as Evidence of Passages of Direct Address to the Audience”, en *Medieval Miscellany Presented to Eugène Vinaver by Pupils, Colleagues and Friends* (eds. F. WHITEHEAD, A.H. DIVERRES and F.E. SUTCLIFFE), New York / Manchester, University Press, pp. 230-244.

HANSSEN, Federico (1916): “La elision y la sinalefa en el *Libro de Alejandro*”, *Revista de Filología Española*, 3, 1, pp. 345-356.

HARO CORTÉS, Marta (1995): *Los compendios de castigos del siglo XIII: técnicas narrativas y contenido ético*, València, Universitat de València / Departamento de Filología Española.

HART, Thomas R. (1959): *La alegoría en el «Libro de buen amor»*, Madrid, Revista de Occidente.

HENRÍQUEZ UREÑA (1945): Pedro, “La cuaderna vía”, *Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 45-47.

_____ (1946): “Sobre la historia del alejandrino”, *Revista de Filología Hispánica*, 8, pp. 1-11.

HOCHART, Patrick (1976): “Guillermo de Occam: el signo y su duplicidad”, en *Historia de la filosofía. Ideas, doctrinas. Tomo I: La filosofía pagana (Del siglo VI antes*

de Cristo al siglo III después de Cristo). La filosofía medieval (Del siglo I al siglo XV) (François CHÂTELET), Madrid, Espasa-Calpe, pp. 379-397.

HUERTA CALVO, Javier (1982): "La teoría literaria de Mijail Bajtín (Apuntes y textos para su introducción en España)", *Dicenda*, 1, pp. 143-158.

_____ (1989): "Lo carnavalesco en la teoría literaria de Mijail Bajtín", en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (ed. Javier HUERTA CALVO), Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 13-31.

HUIZINGA, Johan (1972): *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972.

_____ (2001): *El otoño de la Edad Media. Estudio sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza.

HURTADO J. DE LA SERNA, Juan, y GONZÁLEZ PALENCIA, Ángel (1932): *Historia de la literatura española*, 3ª ed., Madrid, 1932.

ISER, Wolfgang (1987): *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid, Taurus.

IZQUIERDO, José María (2003): "Ave/Eva: comentarios acerca de una tipología artística bajomedieval", *Romansk Forum*, 17, 1, pp. 59-70.

JACQUART, Danielle, y THOMASSET, Claude (1989): *Sexualidad y saber médico en la Edad Media*, Barcelona, Labor.

JANER, Florencio (1966): *Poetas castellanos anteriores al siglo XV. Colección hecha por Don Tomas Antonio Sanchez, continuada por el Excelentísimo Señor Don Pedro Jose Pidal, y considerablemente aumentada e ilustrada a vista de los códices y manuscritos antiguos por Don Florencio Janer* (*Biblioteca de Autores Españoles*, Tomo LVII), Madrid, Atlas.

JAUSS, Hans Robert (1989) *Alterità e modernità della letteratura medievale*, Torino, Bollati Boringheri.

_____ (1991): "Alteridad y modernidad de la literatura medieval", en *Historia y crítica de la literatura española* (dir. Francisco RICO) *1.1. Edad Media: Primer suplemento* (dir. por Alan D. DEYERMOND), Barcelona, Crítica, pp. 26-35.

_____ (2002): *Pequeña apología de la experiencia estética*, Barcelona, Paidós.

JOSET, Jacques (1973): "El dinero en el *Libro de Buen Amor*; sociedad feudal y burguesía", en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas*

del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita (ed. Manuel CRIADO DE VAL), Barcelona, S.E.R.E.S.A., pp. 139-157.

_____ (1988): *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid, Cátedra.

JOVELLANOS, Gaspar Melchor de (1790): "Censura de la Real Academia de la Historia", en Tomás Antonio SÁNCHEZ, *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Tomo IV. Poesias del Arcipreste de Hita*, Madrid, Don Antonio Sancha, pp. XXIX-XXXII.

JÜNEMANN, Wilhelm (1913): *Historia de la literatura española y antología de la misma*, Freiburg, Herder.

KANE, Elisha K. (1930): "The Personal Appearance of Juan Ruiz", *Modern Language Notes*, 45, 2, pp. 103-109.

KINKADE, Richard P. (1970): "*Intellectum tibi dabo…*: The Function of Free Will in the *Libro de buen amor*", *Bulletin of Hispanic Studies*, 47, pp. 296-315.

_____ (1973): "Ioculatores Dei: el *Libro de Buen Amor* y la rivalidad entre juglares y predicadores", en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita* (ed. Manuel CRIADO DE VAL), Barcelona, S.E.R.E.S.A., pp.115- 128.

LACARRA, María Jesús (1987): "La maestría de Gonzalo de Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos*", *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 165-176.

LADERO QUESADA, Miguel Ángel (2002): *Espacios del hombre medieval*, Madrid, Arco Libros.

_____, "Sociedad bajomedieval: crisis y recuperación económica", en *Historia de España de la Edad Media* (coord. Vicente Ángel ÁLVAREZ PALENZUELA), Barcelona, Ariel, 2002, pp. 815-841.

LADNER, Gerhart B. (1979): "Medieval and Modern Understanding of Symbolism: A Comparison", *Speculum. A Journal of Medieval Studies*, 54, 2, pp. 223-256.

LAURENCE, Kemlin M. (1970): "The Battle between Don Carnal and Doña Cuaresma in the Light of Medieval Tradition", en *"Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 159-176.

LÁZARO CARRETER, Fernando, y CORREA CALDERÓN, Evaristo (1998): *Cómo se comenta un texto literario*, 33ª ed., Madrid, Cátedra, 1998.

LE GOFF, Jacques (1992): "¿La cabeza o el corazón? El uso político de las metáforas corporales durante la Edad Media", en *Fragmentos para una historia del cuerpo humano. Parte tercera* (eds. Michel FEHER, Ramona NADAFF y Nadia TAZI), Madrid, Taurus, pp. 13-26.

_____ (1999): *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Paidós.

_____ , y TRUONG, Nicolas (2003): *Une histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi.

LEUPIN, Alexandre (1983): "The Middle Ages, the Other", *Diacritics*, 13, 3, pp. 21-31.

LEWIS, C. S. (1948): *The Allegory of Love. A Study in Medieval Tradition*, London, Oxford University Press.

_____ (1980): *La imagen del mundo. Introducción a la literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Antoni Bosch.

_____ (2000): *La experiencia de leer. Un ejercicio de crítica experimental*, 3ª ed., Barcelona, Alba.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1940): "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y texto del «Libro de buen amor»", *Revista de Filología Hispánica*, 2, pp. 105-150.

_____ (1945): "Notas para el texto del *Alexandre* y para las fuentes del *Fernán González*", *Revista de Filología Hispánica*, 7, pp. 47-51.

_____ (1952): *La idea de la fama en la Edad Media castellana*, México, Fondo de Cultura Económica.

LINARES GONZÁLEZ, Gabriel E. (1996): "El encadenamiento de pasado y porvenir. Del cuerpo y el espíritu en el *Libro de buen amor*", *Medievalia*, 23, pp. 1-11.

LISTA, Alberto (1836): *Lecciones de literatura española esplicadas en el Ateneo Cientifico Literario y Artistico por Don Alberto Lista*, Madrid, Imprenta de Don Nicolás Arias.

_____ (1853): *Lecciones de literatura española esplicadas en el Ateneo Cientifico, Literario y Artistico por Don Alberto Lista*, 2 vols., Madrid, Librería de D. José Cuesta.

LOMAX, Derek W. (1969): "The Lateran Reforms And Spanish Literature", *Ibero-romania*, 1, pp. 299-313.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (1974): *Introducción a la literatura medieval española*, 3ª ed., Madrid, Gredos, 1974.

_____ (1977-78): "Mester de clerecía: las palabras y el concepto", *Journal of Hispanic Philology*, 2, pp. 165-174.

_____, "Sobre la repercusión literaria de la palabra *Clerecía* en la literatura vernácula primitiva", en *Actas del I Simposio de Literatura Española, Salamanca, del 7 al 11 de mayo de 1979* (ed. Alberto NAVARRO GONZÁLEZ), Salamanca, Universidad de Salamanda, pp. 252-262.

_____ (1984): *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus.

_____ (1984b): "*Rima* y *rimo* en la literatura castellana primitiva", *Anuario de Estudios Medievales*, 14, pp. 467-485.

_____ (1986): "Fiestas y literatura", *Ínsula*, 470-471, pp. 19-20.

_____ (1989): "Manifestaciones festivas de la literatura medieval castellana", en *Formas carnavalescas en el arte y la literatura* (ed. Javier HUERTA CALVO), Barcelona, Ediciones del Serbal, pp. 63-117.

LORENZO GRADÍN, Pilar (1995): "'Mester con pecado': la juglaría en la Península Ibérica", *Versants. Revue Suisse des Littératures Romanes*, 28, pp. 99-129.

LOVEJOY, Arthur O. (1983): "La cadena del ser y algunos conflictos internos del pensamiento medieval", en *La gran cadena del ser. Historia de una idea*, Barcelona, Icaria Antrazyt , pp. 85-124.

MACLENNAN, Luis Jenaro (1968): "Los presupuestos intelectuales del prólogo al *Libro de buen amor*", *Anuario de Estudios Medievales*, 5, pp. 495-500.

MAINER, José Carlos (1973): "Sociología de la literatura en España", *Sistema*, 1, pp. 69-80.

MANGUEL, Alberto (2005): *Una historia de la lectura*, Barcelona, Lumen.

MARAVALL, José Antonio (1967): "La concepción del saber en una sociedad tradicional", en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera: Edad Media*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 203-259.

_____ (1967b): “La idea del cuerpo místico en España antes de Erasmo”, en *Estudios de historia del pensamiento español. Serie primera: Edad Media*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, pp. 177-200.

MARCOS MARÍN, Francisco (1992): *Literatura castellana medieval: de las jarchas a Alfonso X*, Madrid, Cincel Kapelusz.

MARIMÓN LLORCA, Carmen (1998): “La teoría literaria y los estudios literarios medievales: presente y futuro de una relación necesaria”, *Revista de Poética Medieval*, 2, pp. 155-173

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco (1977): “El buen amor”, en *Relecciones de literatura medieval*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad de Sevilla, pp. 45-73.

_____ (1987): “El Carnaval de Juan Ruiz”, *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 6, pp. 177-188.

MARTÍNEZ GIL, Fernando (1996): *La muerte vivida. Muerte y sociedad en Castilla durante la Baja Edad Media*, Toledo, Diputación Provincial.

MARZAL GARCÍA-QUISMONDO, Miguel Ángel (2002): “Formas de gobierno y de vida espiritual”, en *Historia de España de la Edad Media* (coord. Vicente ÁLVAREZ PALENZUELA), Barcelona, Ariel, pp. 537-571.

MCGAHA, Michael (1990): “Whatever happened to Hispanism?”, *Journal of Hispanic Philology*, 14, pp. 225-230.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1980): “Catequesis y literatura en la España medieval”, *Studium Ovetense*, 8, pp. 7-41.

_____ (1984): “El IV Concilio de Letrán, la Universidad de Palencia y el mester de clerecía”, *Studium Ovetense*, 12, pp. 27-39.

_____ (2005): *Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media*, León, Everest.

MENÉNDEZ Y PELAYO, Marcelino (1891): *Antología de poetas líricos castellanos. Desde la formación del idioma hasta nuestros días*, Tomo II, Madrid, Librería de la viuda de Hernando y c.ª.

_____ [1901]: “Prólogo” a James FITMAURICE-KELLY, *Historia de la literatura española: Desde los orígenes hasta el año 1900. Traducida del inglés y anotada*

por Adolfo Bonilla y San Martín; con un estudio preliminar por Marcelino Menéndez y Pelayo, Madrid, La España Moderna, pp. V-XLII.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1941): "Título que el Arcipreste de Hita dió al libro de sus poesías", en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, pp. 139-145.

_____ (1953): *Romancero hispánico (hispano-portugués, americano y sefardí). Teoría e historia*, Tomo I, Madrid, Espasa-Calpe.

_____ (1957): *Poesía juglaresca y orígenes de las literaturas románicas. Problemas de historia literaria y cultural*, 6ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Instituto de Estudios Políticos.

_____ (1960): *Los españoles en la literatura*, Buenos Aires, Espasa-Calpe.

_____ (1968): *Tres poetas primitivos. Elena y María, «Roncesvalles», Historia troyana polimétrica*, 3ª ed., Madrid, Espasa-Calpe.

MICHAEL, Ian (1965): "Estado actual de los estudios sobre el *Libro de Alexandre*", *Anuario de Estudios Medievales*, 2, pp. 581-595.

MICHALSKI, André, "La parodia hagiográfica y el dualismo Eros-Thanatos en el *Libro de Buen Amor*", en Manuel CRIADO DE VAL (ed.), *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época. Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona, S.E.R.E.S.A., 1973, pp. 57-77.

MILÁ Y FONTANALS, Manuel (1874): "Oración inaugural acerca del carácter general de la literatura española, leída ante el claustro de la Universidad de Barcelona en la apertura del curso de 1865 a 1866", en *De la poesía heroico-popular castellana*, Madrid, Cárlos Bailly-Bailley, pp. I-XLV.

MINC, Alain (1994): *La nueva Edad Media. El gran vacío ideológico*, Madrid, Temas de Hoy.

MINNIS, A. J. (1988): *Medieval Theory of Authorship. Scholastic Literary Attitudes in the Later Middle Ages*, 2ª ed., Aldershot, Wildwood House, 1988.

MONREAL Y TEJADA, Luis (2000): *Iconografía del Cristianismo*, Barcelona, Acantilado.

MONTALVO Y JARDÍN, Luis de (1881): *Programa de principios generales de literatura é historia de la literatura española explicado en la Universidad Central por D. Luis de Montalvo y Jardin*, 2ª ed., Madrid, Imprenta de Aurelio J. Alaria.

MONTOLIU, Manuel de (1949): "La poesía heroicopopular castellana y el mester de clerecía", en *Historia general de las literaturas hispánicas, Tomo I: Desde los orígenes hasta 1400* (dir., Guillermo DÍAZ-PLAJA), Barcelona, Editorial Vergara, pp. 295-401.

MONTOYA MARTÍNEZ, Jesús (1989): "La literatura española (siglo XIII). Algunos criterios metodológicos", *Glosa. Anuario del Departamento de Literatura Española y sus Didácticas*, 1, pp. 31-58.

_____ (1993): *La norma retórica en tiempos de Alfonso X (Estudio y Antología de textos)*, Granada, Adhara.

MORALES FAEDO, Mayuli (1997): "El «buen amor» en Juan Ruiz a la luz del plurilingüismo bajtiniano", *Medievalia*, 25, pp. 52-62.

MOREL-FATIO, Alfred (1875): "Recherches sur le texte et les sources du *Libro de Alexandre*", *Romania*, 4, pp. 7-90.

_____ (1888): "Un nouveau manuscrit du *Libro de Alexandre*", *Romania*, 17, p. 476.

_____ (1906): *El Libro de Alixandre, manuscrit esp. 488 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Publio par Alfred Morel-Fatio avec deux facsímiles*, Dresden, Max Niemeyer.

MUDARRA Y PÁRRAGA, Prudencio (1888): *Lecciones de Literatura General y Literatura Española. Tomo Primero. Literatura General*, 3ªed., Sevilla, Est. Tip. de El Orden.

_____ (1888b): *Lecciones de Literatura General y Literatura Española. Tomo Segundo. Literatura Española*, 3ª ed., Sevilla, Est. Tip. de El Orden.

_____ (1895): *Lecciones de Literatura General y Literatura Española. Tomo Primero. Literatura General*, 4ª ed., Sevilla, Fernando de Santiago, 1895.

_____ (1895b): *Lecciones de Literatura General y Literatura Española. Tomo Segundo. Literatura Española*, 4ª ed., Sevilla, Fernando de Santiago.

MULLET, Michael (1990): *La cultura popular en la Baja Edad Media*, Barcelona, Crítica.

MUÑOZ PEÑA, Pedro (1902): *Compendio de Historia General de la Literatura y especialmente de la española*, Valladolid, J. Montero.

NEBREDA, Jesús (2003): "El final de la Edad Media o El mundo de la caverna", en *La disolución del sujeto moderno o La fábula del mundo verdadero,* Granada, Universidad de Granada, pp. 19-42.

NELSON, Dana A. (1975): "Generic *vs*. Individual Style: The Presence of Berceo in the *Alexandre*", *Romance Philology*, 29, 2, pp. 143-184.

_____ (1999): "El *Libro de Alixandre* y Gonzalo de Berceo: un problema filológico", *La Corónica*, 28, 1, pp. 93-136.

NUÑEZ RUIZ, Gabriel, CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, Mar (2005): *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España: 1850-1960*, Madrid, Akal.

OCHOA, Eugenio de [1842]: *Poesias castellanas anteriores al siglo XV* (*Colección de los mejores autores españoles),* Tomo XX, Paris, Imprenta de Crapelet.

OLALLA, Ángela (1995): "Bajo el signo del doble (La mujer en los textos de «agravio» y «defensa» medievales)", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. Juan PAREDES), Volumen III, Granada, Universidad de Granada, pp. 473-479.

OLMO LETE, Gregorio del (2008): "Biblia y literatura", en *La Biblia en la literatura española* (dirigida por Gregorio del OLMO LETE). *I. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros* (coord. María Isabel TORO PASCUA), Madrid, Trotta/Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 11-28.

ORDUNA, Germán (1995): "La coexistencia de cultura oral y producción literaria: un nuevo enfoque en el estudio de la literatura española medieval", en *Studia Hispanica Medievalia III. Actas de las IV Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval* (eds. Rosa E. PENNA y María A. ROSAROSSA), Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, pp. 128-136.

PACHECO, Lorena Edith y SIRACUSA, Gloria Edith (2003): "El narrador intérprete en el *Libro de Alexandre* y en el *Libro de Apolonio*", *Literatura y conocimiento medieval. Actas de las VIII Jornadas Medievales* (ed. en Lillian von der WALDE, Concepción COMPANY y Aurelio GONZÁLEZ), México, Universidad Nacional Autónoma de México / Universidad Autónoma Metropolitana/El Colegio de México, pp. 199-208.

PAIEWONSKY CONDE, Edgar (1972): "Polarización erótica medieval y estructura del *Libro de buen amor*", *Bulletin Hispanique*, 74, pp. 331-352.

PARAIN, Charles (1992): "Caracteres generales del feudalismo", en VV.AA., *El Feudalismo*, 4ª ed., Madrid, Ediciones Endymion, pp. 25-30.

PARKER, Alexander A. (1976): "The Parable of the Greeks and Romans in the *Libro de Buen Amor*", en *Medieval Hispanic Studies Presented to Rita Hamilton* (ed. Alan D. DEYERMOND), London, Tamesis Books Limited, pp. 139-147.

PASTOREAU, Michel (2006): *Una historia simbólica de la Edad Media occidental*, Buenos Aires, Katz.

PAZ, Octavio (1989): *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*, 2ª ed., Barcelona, Seix Barral.

PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., y RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros (2001): *Manual de literatura española. I. Edad Media*, 4ª ed., Pamplona, Cénlit Ediciones, 2001.

PÉPIN, Jean (1976): "Santo Tomás de Aquino y la filosofía del siglo XIII", en *Historia de la filosofía* (dir. François CHÂTELET). *Ideas, doctrinas. Tomo I: La filosofía pagana (Del siglo VI antes de Cristo al siglo III después de Cristo). La filosofía medieval (Del siglo I al siglo XV)*, Madrid, Espasa- Calpe, pp. 366-378.

PERÉS, Ramón D. (1970): *Historia de la literatura española e hispanoamericana*, Barcelona, Ramón Sopena.

PÉREZ BAYER, Francisco (1997): *Biblioteca hispana antigua, o de los escritores españoles que brillaron desde Augusto hasta el año de Cristo de MD. Autor D. Nicolas Antonio, jurisconsulto sevillano, Caballero de la Orden de Santiago, canónigo de la Iglesia Patria, agente general de los reales negocios en Roma y en la Curia Romana, consejero Real. Editor D. Francisco Perez Bayer, Valenciano, Preceptor pimario de los Serenísimo Infantes Españoles, los Hijos del Rey Carlos III, Director de la Real Biblioteca Palatino-Matritense. Quien añadió un prólogo, un compendio de la vida del autor y algunas notas. Tomo segundo. Desde el año M a MD*, Madrid, Fundación Universitaria Española.

PÉREZ DE TUDELA, M.ª Isabel (1989): "María en el vértice de la Edad Media", en *Las mujeres en el cristianismo medieval. Imágenes teóricas y cauces de actuación*

religiosa (ed Ángela MUÑOZ FERNÁNDEZ), Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, pp. 59-69.

PÉREZ-RIOJA, José Antonio (2000): *Diccionario de Símbolos y Mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, 6ª ed., Madrid, Tecnos.

PIDAL, Pedro José (1841): *Colección de algunas poesias castellanas anteriores al siglo XV, para servir de continuación a la publicada por D. Tomas Antonio Sanchez*, Madrid, Imprenta de D. Vicente de Lalama.

PRIETO, Antonio (1980): "En el mester fermoso de Berceo", en *Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja*, Madrid, Alambra, pp. 20-76.

RAND, Edward Kennard (1929): "The Classics in the Thirteenth Century", *Speculum*, 4, pp. 13-43.

READ, Malcom K. (1991): "Travelling South: Ideology and Hispanism", *Journal of Hispanic Philology*, 15, pp. 193-297.

_____ (2000): "From Organicism to Animism: (Post)colonial or Transition Discourses?", *Bulletin of Hispanic Studies*, 77, pp. 551-570.

REVILLA, Manuel de la; y ALCÁNTARA GARCÍA, Pedro de (1872): *Principios de literatura general é historia de la literatura española*, Tomo I, Madrid, Librería de Alfonso Durán.

_____ (1877): *Principios generales de literatura é historia de la literatura española. Segunda edición, aumentada y completamente refundida*, Tomo II, Madrid, Librerías de Francisco Iravedra y Antonio Novo.

RICO, Francisco (1982): *Primera cuarentena y Tratado general de literatura*, Barcelona, Quaderns Crema.

_____ (1985a): "La clerecía del mester", *Hispanic Review*, 53, pp. 1-23 y 127-150.

_____ (1985b): "«Por aver mantenencia». El aristotelismo heterodoxo en el *Libro de buen amor*", en *Homenaje a José Antonio Maravall* (eds. M.ª Carmen IGLESIAS, Carlos MOYA y Luis RODRÍGUEZ ZÚÑIGA), Vol. III, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 271-297.

_____ (1986): *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española*, Madrid, Alianza.

_____ (1997): “Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)”, *Romance Philology*, 51, 2, pp. 151-169.

RÍO, Ángel del (1982): *Historia de la literatura española. Volumen I: Desde los orígenes hasta 1700*, Barcelona, Bruguera.

RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas*, Madrid, Akal.

_____ (1994): *La literatura del pobre*, Granada, Comares.

_____ (2001): *La norma literaria*, Madrid, Debate.

_____ (2004): “Los comienzos del criticismo moderno (Los gusanos de de seda de Hume, la hoja de parra de Kant y el taquígrafo de Moratín”, en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 45-66.

_____ (2005): “Lectura y educación literaria: Estudio preliminar” a Gabriel NUÑEZ RUIZ y Mar CAMPOS FERNÁNDEZ-FÍGARES, *Cómo nos enseñaron a leer. Manuales de literatura en España: 1850-1960*, Madrid, Akal, pp. 5-50.

_____ (1994): y SALVADOR, Álvaro, *Introducción al estudio de la literatura hispanoamericana. Las literaturas criollas de la independencia a la revolución*, 2ª ed., Madrid, Akal.

RODRÍGUEZ DE CASTRO, Joseph (1786): *Biblioteca española. Tomo segundo, que contiene la noticia de los escritores gentiles españoles, y la de los christianos hasta finales del siglo XIII de la Iglesia. Su autor D. Joseph Rodriguez de Castro*, Madrid, en la Imprenta Real.

RODRÍGUEZ MIGUEL, Luis (1892): *Compendio de historia de la Literatura Española*, Salamanca, Establecimiento tipográfico de Francisco Nuñez.

RODRÍGUEZ-PUÉRTOLAS, Julio (1968): *Poesía de protesta en la Edad Media castellana. Historia y antología*, Madrid, Gredos.

_____ (1976): *Literatura, historia, alienación*, Barcelona, Labor.

RODRÍGUEZ RIVAS (1990): Gregorio, “El *De Contemptu Mundi* en España”, *Entemu*, 2, pp. 17-27.

_____ (1992): “En torno al autor, lengua original y fecha de composición del *Libro de miseria de omne*”, *Revista de Literatura Medieval*, 4, pp. 187-196.

_____ (1993a): "El *Libro de miseria de omne* y el mester de clerecía", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 69, pp. 5-21.

_____ (1993b): "El *Libro de miseria de omne*, versión libre del *De contemptu mundi*", *Livius. Revista de Estudios de traducción*, 4, pp. 177-190.

_____ (1995): "El *Libro de miseria de omne* y su clerecía", en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (ed. Juan PAREDES), Volumen IV, Granada, Universidad de Granada, pp. 203-213.

_____ (1999): "«E por la cuaderna vía su curso quier finar»", en *Corona Spicea in memoriam Cristóbal Rodríguez Alonso*, Oviedo, Universidad de Oviedo, pp. 619-626.

RODRÍGUEZ VECCHINI, Hugo (1992): "La parodia: una alegoría irónica. Reflexión teórica a partir del *Libro del Arcipreste* y del *Quijote*", *La Torre: Revista General de la Universidad de Puerto Rico*, 23, pp. 365-432.

ROMERO TOBAR, Leonardo (2004): "La historia literaria, toda problemas", en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 67-85.

ROSSELL, Antoni (1993): "Anisosilabismo: ¿regularidad, irregularidad o punto de vista?", en *Literatura Medieval: Actas do IV Congresso da Associaçao Hispanica de Literatura Medieval*, Vol. II, Lisboa, Ediçoes Cosmos, pp. 131-137.

ROZAS, Juan Manuel (1975): "Composición literaria y visión del mundo: *El clérigo ignorante* de Berceo", en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, Tomo III, Madrid, Cátedra-Seminario Menéndez Pidal / Gredos, pp. 431-452.

RUIZ-DOMÉNEC, J.E (1982): "Los tres órdenes y el límite mental", *Medievalia*, 3, pp. 127-145.

_____ (2007): *Mi Cid. Noticia de Rodrigo Díaz*, Barcelona, Península.

SAAVEDRA MOLINA, Julio (1950-51): "El Verso de Clerecía, sus irregularidades y las doctrinas métricas de D. Federico Hanssen", *Boletín de Filología*, 6, pp. 253-346.

SALDAÑA, Alfredo (2004): "Posmodernidad, historia, literatura", en *Historia literaria / Historia de la literatura* (ed. Leonardo ROMERO TOBAR), Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, pp. 87-98.

SALVADOR MIGUEL (1973): Nicasio, *El mester de clerecía*, Madrid, La Muralla.

_____ (1974): "El mester de clerecía", en *Historia de la literatura española. Volumen I: Edad Media y Renacimiento* (coord. José María DÍEZ BORQUE), Madrid, Guadiana, pp. 125-184.

_____ (1979): "«Mester de clerecía», marbete caracterizador de un género literario", *Revista de Literatura*, 41, pp. 5-30.

_____ (2001): "Soltería devota y sexo en la literatura medieval. Los clérigos", en *La familia en la Edad Media. XI Semana de Estudios Medievales (Nájera, 31 de julio-4 de agosto de 2000)* (ed. José Ignacio de la IGLESIA DUARTE), Logroño, Gobierno de La Rioja / Instituto de Estudios Riojanos, pp. 317-347.

SÁNCHEZ, Tomás Antonio (1779): *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Preceden noticias para la vida del primer Marques de Santillana: y la carta que escribió al Condestable de Portugal sobre el origen de nuestra poesia, ilustrada con notas por D. Thomas Antonio Sanchez, bibliotecario de S. M. Tomo I. Poema del Cid*, Madrid, Don Antonio de Sancha.

_____ (1780): *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Ilustras con algunas notas e indice de voces antiquadas por D. Thomas Antonio Sanchez, bibliotecario de S. M. Tomo II. Poesias de Don Gonzalo de Berceo*, Madrid, Don Antonio de Sancha.

_____ (1782): *Coleccion de poesias castellanas anteriores al siglo XV. Ilustradas con algunas notas e indice de voves antiquadas por D. Tomas Antonio Sanchez, bibliotecario de S. M. Tomo III. Poema de Alexandro Magno*, Madrid, Don Antonio de Sancha.

_____ (1790): *Coleccion de poesias castellianas anteriores al siglo XV. Ilustradas con notas e indice de voces antiquadas por D. Tomas Antonio Sanchez, bibliotecario de S. M. Tomo IV. Poesias del Arcipreste de Hita*, Madrid, Don Antonio de Sancha.

SARMIENTO, Fray Martín (1775): *Memorias para la historia de la poesia y poetas españoles: dadas a luz por el Monasterio de S. Martin de Madrid, y dedicadas al Excmo. Sr. Duque de Medina-Sidonia. Obras Póstumas del Rmo. P. M. Fr.*

Martin Sarmiento, benedictino. Tomo Primero, Madrid, por D. Joachin Ibarra Impresor de Cámara de S. M.

SCHULTZ, James A. (1984): "Classical Rhetoric, Medieval Poetics and the Medieval Vernacular Prologue", *Speculum*, 59, 1, pp. 1-15.

SIERRA MACARRÓN, Leonor (2001): "La escritura y el poder: el aumento de la producción escrita en Castilla y León (siglos XI-XIII)", *Signo*, 8, pp. 249-274.

SIMÓ, Lourdes (1989): "Introducción", a *La Bataille de Caresme et Charnage. Cinco epopeyas alegóricas*, Barcelona, PPU, pp. 13-45.

SISMONDE DE SISMONDI, Jean Charles-Léonard (1841): *Historia de la literatura española. Desde mediados del siglo XII hasta nuestros días. Escrita en frances por Mr. Sismonde de Sismondi, traducida y completada por D. José Lorenzo Figueroa*, Tomo I, Sevilla, Imprenta de Álvarez y Compañía.

SOLDEVILLA-DURANTE, Ignacio (1989): "Para acabar con el divorcio de Clio y de Calíope (a modo de introducción a una terapia necesaria)", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 13, 3, pp. 311-318.

SONTAG, Susan (1996): *Contra la interpretación*, 7ª ed., Madrid, Alfaguara, 1996.

SPIEGEL, Gabrielle M. (1990): "History, Historicism, and the Social Logic of the Text in the Middle Age", *Speculum*, 65, 1, pp. 59-86.

_____ (1999): *The Past as Text. The Theory and Practice of Medieval Historiography*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.

STÉFANO, Luciana de (1966): *La sociedad estamental de la Baja Edad Media española a la luz de la literatura de la época*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.

STIERLE, Karlheinz (1987): "¿Qué significa «recepción» en los textos de ficción?", en *Estética de la recepción* (ed. José Antonio MAYORAL), Madrid, Arco Libros, pp. 87-143.

STRUBEL, Armand (1975): "«Allegoria in factis» et «Allegoria in verbis»", *Poétique*, 23, pp. 342-357.

TATE, Robert Brian (1970): "Adventures in the «sierra»", en "*Libro de buen amor*" *Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 219-229.

TESAURO, Pompilio (1983): "Introduzione", a *Libro de miseria de omne*, Pisa, Giardini, pp. 9-27.

_____ (1986): "Cronología léxica en el *Libro de miseria de omne*", *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo*, 62, pp. 5-16.

_____ (1987): "La muerte en el *De miseria* y en el *Buen amor*", *Incipit*, 7, pp. 127-138.

TICKNOR, George (1851): *Historia de la literatura española. Traducida al castellano, con adiciones y notas críticas, por Pascual de Gayangos, y Enrique de Vedia*, Madrid, Imprenta de la Publicidad, a cargo de M. Rivadeneyra.

TORO PASCUA, Isabel (2008): *La Biblia en la literatura española* (dirigida por Gregorio del OLMO LETE). *I. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros*, Madrid, Trotta/Fundación San Millán de la Cogolla, 2008.

TURNER, Bryan S. (1989): *El cuerpo y la sociedad. Exploraciones en teoría social*, México, Fondo de Cultura Económica.

ULLMAN, Pierre L. (1967): "Juan Ruiz's Prologue", *Modern Language Notes*, 82, pp. 149-170.

URÍA MAQUA, Isabel (1986): "Gonzalo de Berceo y el Mester de clerecía en la nueva perspectiva de la crítica", *Berceo*, 110-111, pp. 7-20.

_____ (1989): "La forma de difusión y el público de los poemas del «mester de clerecía» del siglo XIII", *Glosa. Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas*, 1, pp. 99-116.

_____ (1990): "Una vez más sobre la c.2 del *Libro de Alexandre*", *Incipit*, 10, pp. 45-63.

_____ (2000): *Panorama crítico del «mester de clerecía»*, Madrid, Castalia.

_____ (2001): "Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía", *Revista de Poética Medieval*, 7, pp. 111-130.

VALBUENA PRAT, Ángel (1964): *Historia de la literatura española*, 7ª ed., Tomo I, Barcelona, Gustavo Gili.

VALDEÓN BARUQUE, Julio (1969): "Aspectos de la crisis castellana en la primera mitad del siglo XIV", *Hispania*, 29, pp. 5-24.

_____ (1975): *Los conflictos sociales en el reino de Castilla en los siglos XIV y XV*, Madrid, Siglo XXI.

VALERA, Juan (1909): "Sobre la historia de la literatura española en la Edad Media", en *Obras completas. Tomo XX: Crítica literaria (1857-1860)*, Madrid, Imprenta Alemana, pp. 193-209.

VALERO MORENO, Juan Miguel (2008): "La Biblia en la cuaderna vía del siglo XIV", en *La Biblia en la literatura española* (dirigida por Gregorio del OLMO LETE). *I. Edad Media. I/1. El imaginario y sus géneros* (coord. María Isabel TORO PASCUA), Madrid, Trotta/Fundación San Millán de la Cogolla, pp. 69-123.

VARASCHIN, Alain (1994): "El mester de clerecía", en *Historia de la literatura española* (dir. Jean CANAVAGGIO). *Tomo I: La Edad Media*, Barcelona, Ariel, pp. 69-96.

VÁRVARO, Alberto (1983): *Literatura románica de la Edad Media*, Barcelona, Ariel.

VASVÁRI, Louise O. (1985-86): "La digresión sobre los pecados mortales y la estructura del *Libro de buen amor*", *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, pp. 156-180.

_____ (1988-89): "Vegetal-Genital Onomastics in the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 42, pp. 1-29.

_____ (1991-92): "The Battle of Flesh and Lent in the «Libro del Arçipreste»: Gastro-genital rites of reversal", *La Corónica*, 20, pp. 1-15.

_____ (2004): "The Novelness of the *Libro de Buen Amor*", en *A Companion to the* Libro de Buen Amor (Louise M. HAYWOOD y Louise O. VASVÁRI), Woodbridge, Tamesis, pp. 165-181.

VELÁZQUEZ, Luis Joseph (1754): *Origenes de la poesia castellana*, Málaga, Oficina de Francisco Martinez de Aguilar.

_____ (1797): *Origenes de la poesia castellana*, 2ª ed., Málaga, Herederos de D. Francisco Martínez de Aguilar, 1797.

VICENTE PEDRAZ, Miguel (1996): "Imaginario corporal en la Edad Media. Las formas de la distinción social", *Revista de Educación Física*, 60, pp. 38-42; y 61, pp. 38-41.

_____ y BROZAS POLO, María Paz (1995a): "Legitimación de la dominación masculina a través de la representación del cuerpo en la Edad Media cristiana", en *Aplicacions i fonaments de les activitats físico-esportives. Primer volum de*

les actes del Segon Congrés de les Ciències de l'Esport, l'Educació Física i la Recreació de l'INEFC-Lleida, Lleida, Institud Nacional d'Educació Física de Catalunya, pp. 163-172.

_____ (1995b): "Metáforas organicistas como representación de la sociedad en la Plena y Baja Edad Media", *Perspectivas de la Actividad Física*, 17, pp. 48-56.

VICTORIO, Juan (1995): *El amor y el erotismo en la literatura medieval*, Guadalajara, Editorial J. García Verdugo.

WALDE MOHENO, Lillian von der (2003): "La recepción: diversas proposiciones", en *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval* (ed. Lillian von der WALDE MOHENO), México, Universidad Nacional Autónoma de México/Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, pp. 491-510.

WALKER, Roger M. (1970): "«Con miedo de la muerte la miel non es sabrosa»: Love, Sin and Death in the *Libro de buen amor*", en "*Libro de buen amor" Studies* (ed. G. B. GYBBON MONYPENNY), London, Tamesis Books Limited, pp. 231-252.

WALSH, John K. (1979-80): "Juan Ruiz and the *mester de clerezía*. Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*", *Romance Philology*, 33, pp. 62-86.

_____ (1999): "Obras perdidas del mester de clerecía", *La Corónica*, 28, 1, pp. 147-166.

WARD, Philip (1978), *The Oxford Companion to Spanish Literature*, Oxford, Clarendon Press.

WATSON, Peter (2006): *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*, Barcelona, Crítica.

WEISS, Julian (1990): "Las «hermosas e peregrinas ystorias»: sobre la glosa ornamental cuatrocentista", *Revista de Literatura Medieval*, 2, pp. 103-112.

_____: (2005): "Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200-1500", in *The Cambridge History of Literary Criticism. Vol. 2: The Middle Ages* (ed. Alistair MINNIS and Ian JOHNSON), Cambridge, Cambridge University Press.

_____: (2006): *The 'Mester de Clerecía'. Intellectuals and Ideologies in Thirteenth Century Castile*, Woodbridge, Tamesis.

WENZEL, Siegfried (1965): "Dante's Rationale for the Seven Deadly Sins (*Purgatorio* XVII)", *Modern Language Review*, 60, 4, pp. 529-533.

WILLIS, Raymond S. (1956-57): "«Mester de clerecía.» A Definition of the *Libro de Alexandre*", *Romance Philology*, 10, pp. 212-224.

WOLF, Ferdinand Joseph [ca. 1890-1900]: *Historia de las literaturas castellana y portuguesa, por Fernando Wolf; traducción del alemán por Miguel de Unamuno; con notas y adiciones por M. Menéndez y Pelayo,* Tomo I, Madrid, La España Moderna.

ZAHAREAS, Anthony N. y MCCALLUM, Thomas (1985): "La función histórica del arte del *Libro de buen amor*", en *Homenaje a José Antonio Maravall* (eds. M.ª Carmen IGLESIAS, Carlos MOYA y Luis RODRÍGUEZ ZÚÑIGA) Vol. III, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, pp. 489-501.

ZUMTHOR, Paul (1975): *Langue, texte, énigme*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (1980): *Parler du Moyen Âge*, Paris, Les Éditions de Minuit.

_____ (1985): "*Litteratus / illitteratus*. Remarques sur le contexte vocale de l'écriture médiévale", *Romania*, 106, pp. 1-18.

_____ (1986): "Y a-t-il une «littérature» médiévale?", *Poétique*, 66, pp. 131-139.

_____ (1989): *La letra y la voz. De la "literatura" medieval*, Madrid, Cátedra.

_____ (1994): *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra.

_____ (2000): *Essai de poétique médiévale*, Paris, Éditions du Seuil.

_____ (2006): *La poesía y la voz en la civilización medieval*, Madrid, Abada.