

**EL MESTER DE CLERECÍA ESPAÑOL Y SU PÚBLICO PREVISTO:  
ACERCA DE LA VALIDEZ COMO EVIDENCIA DE PASAJES  
DE ALOCUCIÓN DIRECTA A LA AUDIENCIA**

*por*

G. B. GYBBON-MONYPENNY

---

La obra de la tyenda vos querría contar;  
aver se vos va vn poco a tardar la yantar.  
Es vna grand estoria pero non es de dexar;  
muchos dexan la çena por feroso cantar.

*(Libro de buen amor, 1266)*

Estas líneas comunican una viva impresión de la escena "literaria" medieval tal como nos la representamos hoy en día. El narrador, a punto de emprender una digresión, percibe y prevé la inquietud de su audiencia, y apresuradamente les ruega ser pacientes: la comida puede esperar, seguramente, en vista de la importancia de lo que va a seguir.

Los estudios de Ruth Crosby y H. J. Chaytor, en particular,<sup>1</sup> han aclarado la importancia de tener en consideración, al tratar con la literatura medieval, las condiciones bajo las cuales era difundida. Muchas características que parecen ajenas al espíritu y a los métodos de los escritores modernos se entienden ahora como los productos, si no los requisitos esenciales, de la naturaleza oral de su publicación. La suposición de que la literatura medieval fue difundida en forma oral está basada mayormente en la presencia en este respecto de tales pasajes como la estrofa citada más arriba: pasajes donde el ejecutante, por una u otra razón, se dirige a su audiencia directamente.<sup>2</sup> No deseo, en este artículo, desafiar la validez para la literatura medieval en general de este tipo de pasaje como evidencia de publicación oral. Mi intención es meramente indicar la presencia, en el mester de clerecía español, de ciertos pasajes que parecen ofrecer evidencia conflictiva, y sugerir que en este género al menos la evidencia debe ser tratada con cautela.

Los pasajes donde se dirige la palabra a la audiencia directamente, tienen lugar en la mayoría de las obras del *mester de clerecía* con la regularidad suficiente para hacer sumamente admisible la suposición de que estaban de hecho destinadas a la ejecución en público; y parece acertado dar ejemplos, a fin de proveer el fondo contra el cual deben ser juzgados los pasajes conflictivos.<sup>3</sup>

Uno puede dividir las situaciones donde tienen lugar estos pasajes en cuatro tipos principales:

(1) Tanto al principio como al final de la obra, el juglar naturalmente habla en forma directa a sus oyentes: al principio, para atraer su atención, para tener silencio, y para dar cierta idea de lo que está a punto de ejecutar:

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,  
si vos me escuchasedes por vuestro consiment,  
querria vos contar un buen aveniment;  
terrédleslo en cabo por bueno verament.

*(Milagros, 1)*<sup>4</sup>

Al final, aclara que ha terminado, incluyendo con frecuencia un pedido de recompensa por sus esfuerzos; en la *clerecía* tal pedido es habitualmente el de una plegaria en su favor:

Quierome vos con tanto, señores, espedir;  
gradescouos mucho que me quisiestes oyr;  
sy fallesci en algo deuedes me parçir;  
so de poca çiençia, deuedes me lo sofrir.

Pero demandar vos quiero çerca de la finada,  
quiero de my seruicio de uos prender soldada;  
desid el Paternoster por my vna vegada;

a my faredes pro, vos non perderedes nada.  
(Alexandre, 2673-4)<sup>5</sup>

(2) El juglar necesita asegurarse de que la audiencia está siguiendo el hilo de la historia. Cuando, por lo tanto, cambia de escena o de tópico, tiene la precaución de enfatizar el hecho:

Dexemos al bon omne folgar en su posada,  
ministrar a los pobres elli con su mesnada;  
demos al monesterio de Samillan tornada,  
que aun non es toda la cosa recabdada.  
(Santo Domingo, 113)<sup>6</sup>

Está asociada a esto la necesidad de recordar cada tanto a los oyentes algo que les ha sido contado antes:

Quando fue librado, commo auedes oydo,  
el infante, commo se estaua, de sus armas guarnido,  
fue saber de su padre quel auie contenido...  
(Alexandre, 187)<sup>7</sup>

(3) Cuando la longitud de su material constituye un problema, el juglar puede tratar de apaciguar a su audiencia en una de las dos maneras posibles. Puede declarar que lo está acortando:

De lo que fazie dentro non quiero dezir nada,  
a lo que fazie fuera quiero fer la passada;  
si non, fer se nos ye mucho grant la jornada,  
cansariemos en medio, perderiemos la soldada.  
(Sacrificio, 136)<sup>8</sup>

O puede alegar que vale la pena esperar la historia, como en la estrofa citada al principio.<sup>9</sup>

(4) Ocasionalmente, el juglar desea garantizar a la audiencia la autenticidad de su historia. En el *mester de clerecía* la referencia está hecha con frecuencia a la fuente escrita (y, por lo tanto, autorizada) de aquélla:

Su nombre fue Teofilo, si lo saber queredes;  
catat lo en la estoria si a mi non creyedes...  
(Apolonio, 372)<sup>10</sup>

Tales pasajes parecen indicar claramente que el autor de estos trabajos preveía un público oyente: es usada la segunda persona del plural, y frecuentemente la palabra "señores"; la actividad del narrador está expresada como "contar" o "deçir" y la de la audiencia como "oír" o "escuchar"; y la relación entre ejecutante y audiencia es expresamente introducida en la descripción, en los momentos tales en que el autor piensa que se requiere una estricta atención.

Fue indudablemente la presencia de estos pasajes la que condujo a Menéndez Pidal a rechazar tan categóricamente la noción de críticos anteriores tales como Amador de los Ríos y Menéndez y Pelayo, de que las obras de *clerecía* fueron compuestas por clérigos letrados para ser leídas por individuos letrados.<sup>11</sup> En las páginas 274-9 de *Poesía juglaresca* cita pasajes que muestran, en su opinión, cómo los poetas de *clerecía* imitaban conscientemente el estilo de los juglares, porque esperaban que sus obras fueran ejecutadas por ellos para el mismo público. Con referencia al *Libro de buen amor*, al cual ha llamado un "libro ajuglarado" (p. 210), Pidal supone que su mezcla de *cuaderna vía* narrativa e interpolaciones líricas era presentada al público por los juglares en una combinación de recitado y canción, "en una forma algo análoga a lo que la literatura francesa llamó en una de sus obras famosas *chantefable*, porque en ella alternan la prosa recitada y el verso cantado" (p. 212). Una comparación más precisa podría ser con el *Guillaume de Dôle* de Jean Renart, donde los pares de versos narrativos octosilábicos son interrumpidos por canciones líricas independientes.

Pero observemos de nuevo la cita del *Buen amor* con la que empecé este artículo. Presenta, como he dicho, una descripción del juglar que mide la predisposición de su audiencia antes de apartarse de su historia. En la realidad, sin embargo, estas palabras fueron compuestas (y presumiblemente escritas) por el autor a sangre fría, bien lejos de la presencia de una verdadera audiencia. ¿Cómo, entonces, pudo saber de

antemano, para cada ejecución individual, en qué puntos de la narración el juglar encontraría conveniente hacer entrar en juego unos mecanismos tales de lo que uno podría llamar "participación de la audiencia"? Las referencias a una comida de espera en particular podrían resultar singularmente ineptas, si la audiencia por ventura había justo regresado de la última. El mismo problema existe, por supuesto, con todas las obras medievales donde tales pasajes son encontrados en los manuscritos.<sup>12</sup> En esta instancia particular, sin embargo, la cuestión resulta irrelevante. La estrofa 1266 del *Libro de buen amor* introduce una descripción de la tienda del dios del Amor, que ha llegado con su séquito luego de la Pascua de Resurrección. Ahora la descripción está claramente basada en aquella de la tienda de Alejandro en el *Libro de Alexandre*; y la descripción está introducida con las siguientes palabras:

Querria a la obra de la tienda entrar,  
 en estas menudencias non querria tardar;  
 auemos vna estonda asas que deportar;  
 yr se nos ha aguisando tan de mientre la yantar.  
 (Alexandre, 2548)

Parece evidente que Juan Ruiz simplemente se apropió a partir de su fuente de un mecanismo útil para introducir una digresión.<sup>13</sup> El que la alusión al "yantar" de la audiencia tenga algo del topos convencional referido a él ya en el *Alexandre*, está sugerido por el hecho de que Berceo también lo usó dos veces:

Fiço otra vegada vna grant cortesia:  
 sy oyr me quisiessedes, bien uos lo contaria;  
 assi como yo creyo poco uos deterria;  
 non conbredes por ello uestra yantar mas fria.  
 (Santo Domingo, 376)

Si en sabor vos cae esta nuestra leyenda,  
 avetlo por yantar, esperat la merienda...  
 (Sacrificio, 83)

Por mi parte, no he notado en el *mester de clerecía* otros casos de un autor que de modo inconfundible tome prestado un topos en un pasaje de apelación directa a la audiencia. Pero no hay duda de que en general el lenguaje de tales pasajes es repetitivo y estereotipado. En particular se encuentran frases recurrentes que proveen al poeta de un hemistiquio ya hecho: "señores e amigos", "si oyr me quisiessedes", "vos querria dezir", "commo avedes oydo", "si bien vos acordades", "dexemos al buen omne / obispo / judío...". Que el uso de tales frases era en gran medida mecánico, imagino que nadie lo cuestionaría. Lo mismo es cierto, por supuesto, de la poesía que sabemos genuinamente oral en el sentido de que es compuesta y cantada *ex tempore* por el juglar: el mismo hecho de la improvisación obliga al cantor a apoyarse mucho en el material formulaico.<sup>14</sup> Pero la diferencia es que en la poesía de *clerecía* estos pasajes son producidos, no por el juglar enfrentado a la audiencia, sino por el poeta que desarrolla su narración sin apuros; y el uso mecánico de frases hechas sugiere que los poetas estaban, no tanto haciendo esfuerzos imaginativos para prevenir la necesidad del juglar de comunicarse con su audiencia, como usando simplemente formas de expresión convenientes para continuar con la historia.

Mientras que estos pasajes implican innegablemente que la ejecución oral de las obras estaba prevista, su naturaleza en gran medida convencional sugiere que como evidencia de ejecución oral efectiva como método usual de su presentación, quizá no son concluyentes, y que cualquier evidencia de lo contrario no debería simplemente ser descartada por cuenta de ellos. Algo de tal evidencia de lo contrario parece existir en los textos mismos: hay pasajes que parecen implicar que el autor tuvo en mente un lector individual del texto escrito; y otros pasajes que son difíciles de conciliar con el concepto de un juglar que recita frente a una audiencia en su mayor medida iletrada.

Ocasionalmente, el autor se refiere a su texto como si fuera un manuscrito en la manos del lector: Berceo, por ejemplo, hace referencias al acto de escritura de alguna parte de su texto:

Si queredes del nomne de la dueña saber,  
 Orfresa la clamauan, deuedes lo creer.  
 Non quisiemos la uilla en escripto meter,  
 ca non es nomneziello de muy buen pareçer.  
 (Santo Domingo, 613)

Lo que saber podiemos escrito lo tenemos,  
que delos sus miraclos los diezmos non auemos,...  
(*Santo Domingo*, 755)

Auemos en el prologo mucho detardado;  
siguamos la estoria, esto es aguisado.  
Los días son non grandes, anochezra privado;  
escruiir en tiniebra es vn mester pesado.  
(*Sancta Oria*, 10)

Dexemos lo al todo, a la siella tornemos,  
la materia es alta, temo que peccaremos;  
mas en esto culpados nos seer non deuemos,  
ca al non escreuimos sy non lo que leemos.  
(*Sancta Oria*, 89)

En el nomne del rey que regna por natura,  
que es fin e comienzo de toda creatura,  
se guiarme quisiesse la su sancta mesura,  
en su honor querria fer una escriptura.  
(*Sacrificio*, 1)

Graçias al Criador que nos quiso guiar,  
que guía a los romeros que van en ultra mar;  
el romance es cumplido, puesto en buen logar;  
días ha que lazdramos, queremos ir folgar.  
(*Sacrificio*, 296)

Quiero en estos arbores un ratiello sobir,  
e de los sos miraclos algunos escribir;...  
(*Milagros*, 45)

Es difícil ver cómo alguno de estos pasajes pudiera haber sido recitado por un juglar a una audiencia: pero el tercero, quinto y último, con su implicación de que el poema está aún por ser escrito, son particularmente llamativos; y en el sexto, la alusión a la labor de días difícilmente puede estar dirigida al recitado del juglar de sólo trescientas estrofas.

He advertido unos pocos pasajes similares en el *Apolonio* y el *Alexandre*:

La bondat de los metges era tan granada,  
deuye seyer escripta, en hun libro notada.  
(*Apolonio*, 322)

Bien deuie Antinagora en escripto iaçer,  
que por saluar vn cuerpo tanto pudo ffaçer.  
(*Apolonio*, 551)

Que mucho yo vos quiera de los viçios desir,  
podedes lo todos vos mismos comedir.  
Quiero, si queredes atender e oyr,  
dexar de lo de fuera, del rreal escreuir.  
(*Alexandre*, 2411)

Que mucho vos queramos del infierno desir,  
non podriamos el diesmo de su mal escreuir;...  
(*Alexandre*, 2423)

Non podremos contar todas las visiones,  
todas las que vieron, el con sus varones;  
serie luenga tardança, que son luengas rrasones;  
non cabrie en cartas de quinse cabrones.  
(*Alexandre*, 2470)

La estrofa 2411 del *Alexandre* ofrece una mezcla curiosa: "Si escucháis, me propongo escribir sobre...".

En el *Libro de buen amor* hay evidencia aún más clara de que el autor pensó en su libro como en un manuscrito en las manos de un lector individual. En un pasaje del comienzo, donde está desafiando a su público a interpretarlo correctamente, cada uno según sus conocimientos, declara:

De todos instrumentos yo libro so pariente;  
bien o mal, qual puntares, tal te dira çierta mente;  
qual tu dezir quisieres, y faz punto, y tente;  
ssy me puntar sopieres ssienpre me avras en miente.  
(*Buen amor*, 70)

Aquí está usada la segunda persona del singular; más aún, se trata de un consejo que puede ser seguido por el lector con el libro a su disposición, pero no por un miembro de un grupo de oyentes. Este último no puede seleccionar para sí mismo; tiene que seguir hacia donde conduce el recitador.

En diferentes puntos de su narración, Juan Ruiz introduce canciones que afirma haber enviado a una dama, o compuesto para celebrar algún acontecimiento. En algunos casos se refiere, no al canto o al acto de oírlas que uno podría esperar si estuvieran por ser presentadas de la manera descrita por Menéndez Pidal, sino a su presencia en la página del manuscrito:

Enbiele esta cantiga que es deyuso puesta,  
con la mi mensajera que tenia enpuesta...  
(*Buen amor*, 80)

Coydando la yo aver entre las benditas,  
davale de mis donas; non paños e non çintas,  
non cuentas nin sartal, nin sortijas nin mitas;  
con ello estas cantigas que son de yuso escriptas:...  
(*Buen amor*, 171)

Escusome de passar los arroyos e las cuestas;  
fyz de lo que y passo las copras deyuso puestas:  
(*Buen amor*, 958)

De quanto que passo fize un cantar serrano,  
este de yuso escripto que tyenes so la mano.  
(*Buen amor*, 996)

En los anteriores pasajes, el adverbio "de yuso" ("abajo") refiere claramente a la posición de la canción en la página. Otros poetas de *clerecía* usan ocasionalmente el adverbio "de suso" ("arriba") cuando refieren a algo que ha pasado antes:

Cerca uenie el termino que auie de morir,  
que se auie el alma del cuerpo a partir,  
quando las tres coronas auie de recibir,  
delas quales desuso nos udiestes decir.  
(*Santo Domingo*, 489)

Dieron le tres coronas de muy gran esplendor;  
desuso uos fablamos dela su gran lauor.  
(*Santo Domingo*, 522)

De suso la nonbramos, acordar uos podedes,  
enparedada era, yazia entre paredes...  
(*Sancta Oria*, 6)

De suso, si vos mienbra, lo oviestes oydo.  
(*Sacrificio*, 85)

De suso, sy vos mienbra, lo ouimos contado,  
commo auie Archiles el cuerpo encantado.  
(*Alexandre*, 723)

Esta metáfora de posición relativa es puramente visual, y válida sólo en el contexto de la página escrita. Para alguien no familiarizado con la práctica de la lectura aquélla carecería de significado, y es difícil ver cómo un poeta acostumbrado a componer para audiencias en gran parte iletradas pudo usarla, aún accidentalmente, sin tomar en cuenta un número de veces.<sup>15</sup>

Cuando una obra es transmitida a través del intermediario de un juglar, la audiencia puede olvidar fácilmente la existencia del autor y atribuir al juglar cualquier cosa que el autor pueda decir en la primera persona. Por esta razón, como ha destacado Maurice Delbouille,<sup>16</sup> los compositores de *chansons de geste* frecuentemente hacían referencia a sí mismos en la tercera persona al final, para hacer clara a la audiencia su identidad separada. Cualquier intrusión en la narración para ofrecer comentario como autor tendría que estar claramente en tercera persona también, especialmente si el autor eligió nombrarse a sí mismo. Con todo es precisamente por estas intervenciones personales en sus obras, que somos capaces de nombrar los dos autores de *clerecía* que no se han desvanecido en el anonimato. He advertido los siguientes pasajes en Berceo:

Yo Gonçalo, que fago esto a su honor,  
yo la vi, asy ueya la faz del Criador...  
(*Santo Domingo*, 109)

Non departe la uilla muy bien el pergamino,  
ca era mala letra, encerrado latino;  
entender nolo pudi, par señor san Martino.  
(*Santo Domingo*, 609)

De qual quisa salio decir non lo sabria,  
ca fallescio el libro en que lo aprendia;  
perdióse un quaderno, mas non por culpa mia;  
escribir aventura serie gran folia.  
(*Santo Domingo*, 751)

Quiero en mi uegez, maguer so ya cansado,  
de esta sancta uirgen romançar su dictado...  
(*Sancta Oria*, 2)

Yo, maestro Gonçalvo de Verçeo nomnado,  
iendo en romeria caeçi en un prado...  
(*Milagros*, 2)

Como comentarios directos del autor al lector tales pasajes tienen sentido perfectamente; pero, ¿tenía Berceo realmente la intención de que algún juglar los dijera a alguna audiencia desconocida?

Sabemos que el *Libro de buen amor* fue compuesto por Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, porque se nombra a sí mismo dos veces en el texto:

E por que de todo bien es comienço e rrayz  
la virgen Santa Maria, por ende yo Joan Rroyz,  
açipreste de Fita, della primero fiz  
cantar de los sus gozos siete, que ansi diz:... (19)

Yo, Johan Ruyz, el sobredicho acipreste de Hita,  
pero que mi coraçon de trobar non se quita,  
nunca falle tal dueña como a vos amor pynta,  
nin creo que la falle en toda esta cohyta. (575)

Además, la totalidad de la obra está moldeada como una narración autobiográfica, y el protagonista está referido como "el arcipreste", de manera tal que lo identificamos naturalmente con el autor. Los propios comentarios y digresiones del autor están hechos sin que sea establecida ninguna distinción en su uso de la primera persona, al punto que no siempre sabemos si habla como autor o protagonista. Está claro que el juglar no podía recitar el texto del *Libro* sin que pareciera reclamar la identidad del autor.

Este, pues, es el problema con el cual los textos del *mester de clerecía* se nos plantean: por un lado, contienen una abundancia de pasajes en los cuales se dirige la palabra a una audiencia de una manera que

refleja las condiciones de ejecución oral --el juglar que encara a sus oyentes; por otra parte, uno puede encontrar pasajes que parecen incompatibles con estas condiciones --pasajes donde el autor dice cosas que sólo parecen tener sentido en el contexto del lector que ve la página del manuscrito. Si no he malinterpretado la significación de estos últimos pasajes, entonces se necesita una explicación para su presencia en textos donde la apariencia externa de ejecución oral aparece adoptada deliberadamente. No creo que haya ninguna respuesta simple. La evidencia parece estar confinada más o menos a los textos mismos, y hay demasiado pocos de éstos como para habilitarnos a extraer generalizaciones válidas acerca de las condiciones bajo las cuales la poesía de *clerecía* fue producida. De hecho, la aseveración principal que deseo hacer es que es más seguro juzgar cada texto individualmente, en base a sus propósitos generales y su carácter, que generalizar acerca del género entero en base a las fórmulas de tipo oral que son comunes a él. El compartir una forma métrica, y aun ciertas técnicas de presentación, no excluye la probabilidad de grandes diferencias en las obras mismas; sólo es necesario comparar, por ejemplo, las vidas de santos de Berceo con el *Libro de buen amor*.

En dos direcciones, sin embargo, la investigación podría arrojar más luz sobre el *mester de clerecía* como un todo, aunque aquí otra vez la única fuente de información es probablemente los mismos textos:

(1) La fuente de la forma de verso de la *clerecía* (la llamada *cuaderna vía*) ha sido discutida por los hispanistas cada tanto: parecen estar de acuerdo en que no fue un producto castellano nativo, pero han diferido en cuanto al lugar de donde fue tomado. Menéndez y Pelayo acudió a la poesía latina, rechazando la idea de una fuente francesa sobre los fundamentos equivocados de que la forma era rara en el francés medieval.<sup>17</sup> Menéndez Pidal señaló este error, haciendo una lista de ejemplos de la forma en francés, provenzal e italiano; afirmó que los poemas latinos a los que se hacía referencia tenían versos de sólo 12 sílabas, y declaró su creencia en un origen francés.<sup>18</sup> Cirot, aunque se inclinaba hacia la teoría del origen francés, se quedó en el límite.<sup>19</sup> Menéndez y Pelayo acierta en destacar que la forma más común de los alejandrinos tanto latinos como franceses, aún bajo discusión, es de 13 sílabas (7 + 6), comparada con la de 14 (7 + 7) del español.<sup>20</sup> Ahora bien, la poesía latina, cualquiera que fuera la manera original de su diseminación, presumiblemente llegó a España en forma de manuscrito, y fue leída por los eruditos en las bibliotecas. Más aún, los pasajes de alocución directa a una audiencia no se hallan en poemas latinos medievales que he leído. Si, entonces, la poesía latina fue la fuente de la forma de *clerecía*, tales pasajes serían aparentemente una innovación consciente hecha por los poetas de *clerecía*, y no susceptibles de ser dejadas aparte a la ligera como una mera convención.

Por otra parte, la poesía francesa del tipo de *cuaderna vía* sí contiene pasajes similares. Baste un ejemplo del *Poème Moral* del siglo XII:

Se volenteit aviez d'escolteir et loisir,  
et à vos ma parole ne devoit desplaisir,  
je vos raconterai chose bele à oïr,  
ke granz biens est lo mal laissier et Deu servir...<sup>21</sup>

Tal poesía puede haber sido llevada a España por los *jongleurs* (siguiendo el tránsito de los peregrinos a Compostela, por ejemplo), y ejecutada allí. Pero los manuscritos también viajaban, y los poetas letrados, buscando desarrollar un nuevo estilo en imitación, estudiaban sus modelos en manuscrito donde fuera posible, y podrían no haberlos oído nunca recitados. En tales circunstancias no es imposible que simplemente imitaran estos pasajes como una convención del género. Necesitamos saber mucho más sobre cómo las ideas poéticas viajaron de un país a otro.

(2) Es relevante para la cuestión de la convencionalidad de tales pasajes, aquélla del valor semántico de tales palabras como *contar*, *decir*, *leer*, *oír* y *escuchar*. ¿Hasta qué punto podrían los autores medievales haberlas usado catacrésticamente, en la manera en que un escritor moderno "dirá" cosas a sus lectores? A este respecto, un estudio de la prosa contemporánea podría resultar valioso. En una cantidad de textos de prosa castellana de los siglos XIII, XIV y aun XV, las frases conectivas a la manera de "como avedes oído" y "como adelante oiredes" se encuentran regularmente.<sup>22</sup> He advertido frases similares en las narraciones de Villehardouin y Joinville ("com vos avez oï", "si com vos porroiz oïr avant", etc.).<sup>23</sup> P. M. Schon ha indicado la presencia de mucho lenguaje formulaico en la prosa francesa del siglo XIII, derivada en gran parte de las tradiciones de la poesía épica; al mismo tiempo, sin embargo, afirma que esta prosa fue escrita para un nuevo público lector.<sup>24</sup> Si esto es así, el *oír* en tales frases como he citado (Schon cita otras, páginas 161-2) no pueden haber sido dichas literalmente.

Estos vistazos superficiales --sobre las posibles fuentes de la forma de verso de *cuaderna vía*, y sobre los usos de la prosa contemporánea-- sostienen las inferencias de los pasajes anómalos que describí antes: a

saber, que es por lo menos posible que, al dirigirse en forma directa a la audiencia, los poetas del *mester de clerecía* estuvieran simplemente siguiendo una convención derivada de sus modelos, y no esperaran que sus obras fueran ejecutadas por juglares.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Crosby, Ruth, 'Oral Delivery in the Middle Ages', *Speculum*, XI (1936), pp. 88-110. Chaytor, H. J., *From Script to Print* (Cambridge University Press 1945): ver especialmente cap. I y VI, y Apéndice A.

<sup>2</sup> Crosby, 'Oral Delivery...', pp. 100 sgtes, da un análisis útil de tales pasajes en obras francesas e inglesas.

<sup>3</sup> Mis ejemplos están tomados de los siguientes textos:

Gonzalo de Berceo, *Vida de San Millán*, en *Biblioteca de Autores Españoles*, vol. LVII, (Madrid 1864), pp. 65-79; *Vida de Santo Domingo*, ed. A. Andrés (Madrid 1958); *Vida de Santa Oria*, ed. C. C. Marden, en *Cuatro poemas de Berceo* (Madrid 1928); *Milagros de Nuestra Señora*, ed. A. G. Solalinde (Madrid, Clásicos Castellanos 1944); *Sacrificio de la Misa*, en *B. A. E.*, vol. LVII, pp. 80-90.

*Libro de Apolonio*, ed. C. C. Marden (Baltimore-París 1917).

*Libro de Alexandre*, ed. R. S. Willis (Princeton-París 1934); he usado la numeración de estrofa compuesta de Willis; las citas están basadas en MS. P.

*Poema de Fernán González*, ed. A. Zamora Vicente (Madrid, Clásicos Castellanos 1946).

Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, ed. J. Ducamin (Tolosa 1901).

En adelante se dan las versiones abreviadas de estos artículos.

<sup>4</sup> Ver también *Santo Domingo*, 2-3; *San Millán*, 1-2; *Alexandre*, 1; *Fernán González*, 1-3; *Buen amor*, 14; etc.

<sup>5</sup> Ver también *San Millán*, 488-9; *Santo Domingo*, 759-60; *Sacrificio*, 297; *Buen amor*, 1633; etc.

<sup>6</sup> Ver también *San Millán*, 72, 132, 199, etc.; *Santo Domingo*, 33, 126, 186, 222, etc.; *Apolonio*, 62, 325, 433, etc.; *Alexandre*, 276, 961, 2424, etc.

<sup>7</sup> Ver también *San Millán*, 29, 185, etc.; *Santo Domingo*, 70, 187, 223, etc.; *Alexandre*, 160, 360, 665, etc.; *Fernán González*, 118, etc.

<sup>8</sup> Ver también *San Millán*, 72, 197, etc.; *Santo Domingo*, 33, 93, 384-6, etc.; *Alexandre*, 294, 1193, 1501, etc.; *Apolonio*, 584, 628, etc.; *Fernán González*, 152, 158, 267, etc.

<sup>9</sup> Ver también *San Millán*, 109, 321, etc.; *Santo Domingo*, 315, 335, etc.; *Alexandre*, 1750, 1957, etc.

<sup>10</sup> Ver también *San Millán*, 26, 31, 137, etc.; *Santo Domingo*, 73, 227, 336, 609, 751, etc.; *Alexandre*, 11, 247, 2115, etc.; *Fernán González*, 14, 134, etc.

<sup>11</sup> Menéndez Pidal, R., *Poesía juglaresca y orígenes de la literatura románica* (Madrid, 6ª ed., 1957). Las secciones a las cuales me refiero no han cambiado sustancialmente desde la primera edición de 1924.

<sup>12</sup> Ver, por ejemplo, Martín de Riquer, 'Épopée jongleuresque à écouter et épopée romanesque à lire', en *Actes du Colloque de Liège: La Technique Littéraire des Chansons de Geste* (septiembre 1957), pp. 75-82. Riquer expresa su perplejidad acerca de tales pasajes en el *Huon de Bordeaux* y el *Gui de Bourgogne*.

<sup>13</sup> Juan Ruiz no se dirige habitualmente a su público en el medio de un episodio. En la historia de Doña Endrina, por ejemplo (576-891), la única apariencia de tal apelación es el 'amigos' de 605a. La historia es, por supuesto, una adaptación de la elegía latina *Pamphilus de Amore*, que no contiene apelación alguna al público de ninguna clase.

<sup>14</sup> Ver Lord, A. B., *The Singer of Tales* (Harvard Univ. Press, Cambridge, Mass. 1960), cap. III y IV.

<sup>15</sup> Un claro ejemplo del uso de 'de suso' en el sentido de 'previamente', por alguien que está hablando, es el siguiente:

'pronuncio que la demanda quel fizo e propuso  
non le sea rrescebida, segund dicho he de suso.'  
(*Buen amor*, 363cd)

Sin embargo, como esto es una parodia de un juez que pronuncia sentencia, podría pensarse que éste la está leyendo en voz alta a partir de una copia escrita.

<sup>16</sup> Delbouille, M., 'Les Chansons de Geste et le Livre', en *Actes du Colloque de Liège...*, pp. 327 ss. En dos obras de *clerecía*, el *San Millán* (489) y el *Alexandre* (2675), se hace referencia al autor en tercera persona. En el primero, como se verifica, no he encontrado ningún pasaje que esté en pugna con la idea de ejecución oral. En el último caso, cada MS. nombra un autor diferente, lo que arroja cierta duda sobre la autenticidad de la estrofa.

<sup>17</sup> Menéndez y Pelayo, M., *Antología de poetas líricos castellanos* (Madrid 1891), Vol. II, p. xxxvii.

<sup>18</sup> *Poesía juglaresca...*, p. 277.

<sup>19</sup> Cirot, G., 'Sur le mester de clerecía', en *Bulletin Hispanique*, XLIV (1942), pp. 5-16, y 'Inventaire estimatif du mester de clerecía', en *Bulletin Hispanique*, XLVIII (1946), pp. 193-209.

<sup>20</sup> Este comentario está basado en una muestra seleccionada al azar de versos en *Carmina Burana*, ed. A. Hilka y O. Schuman (Heidelberg 1930), Vol. I (ver n<sup>os</sup> 42, 49, 50, 52, 76, 77, 92 . . .); *The Latin Poems Commonly Attributed to*



Walter Mapes, ed. Th. Wright (Londres, Camden Society, 1841) (ver pp. 95, 106, 147, 152, 174, 180 . . .); *Poème Moral du XII<sup>e</sup> Siècle*, ed. Paul Meyer en *Documents Manuscrits de l'Ancienne Littérature de la France...* (París 1871), I, pp. 186 ss.; Rutebeuf, 'La Vie du Monde' en *Rutebeufs Gedichte*, ed. A. Kressner (Wolfenbüttel 1885), p. 181; A. Jubinal, *Nouveau Recueil de Contes, Dits et Fabliaux...* (París 1839-42), p. ej. *Le Dit des Anelés, Dit de la Borjoise de Narbonne*, etc.

<sup>21</sup> *Poème Moral*, p. 189.

<sup>22</sup> Los textos en los que he observado tales frases son; *Primera Crónica General, Setenario, Castigos e documentos del Rey don Sancho, Historia troyana polimétrica* (siglo XIII); *Libro del cavallero Zifar, Conde Lucanor, Crónica de Alfonso Onceno, Crónica del Rey Pedro I*, (siglo XIV); *Embajada a Tamorlán, Reprobación del amor mundano* (siglo XV).

<sup>23</sup> Geoffroy de Villhardouin, *La Conquête de Constantinople*, ed. E. Faral (París 1938-9); Jean de Joinville, *Histoire de Saint Louis*, ed. N. de Wailly (París 1874).

<sup>24</sup> Schon, P. M., *Studien zum Stil der Frühen Französischen Prosa* (Frankfurt 1960); ver especialmente pp. 159 ss. y 204.

Literatura Española A  
 Profesora: Gloria B. Chicote  
 (Traducción: Santiago Disalvo, 1995)