

## **EL AUTOR EN LOS POEMAS DE CLERECÍA DEL SIGLO XIII**

**Pablo Ancos**  
*University of Wisconsin - Madison*

¿Qué es un autor? ¿Quién habla? ¿Quién escribe? En realidad, estas preguntas, formuladas por Michel Foucault y Roland Barthes<sup>1</sup>, contienen ya una contestación clara a la noción del autor como ente demiúrgico y todopoderoso que surge fundamentalmente a partir del Romanticismo, respuesta originada en un momento histórico, la década de 1960, en que tal concepción se pone radicalmente en entredicho<sup>2</sup>. Ambos críticos reconocen explícitamente que «l'auteur est un personnage moderne»<sup>3</sup> y sus consideraciones parecen dirigirse

---

<sup>1</sup>La primera pregunta da título a un artículo ya clásico de Michel Foucault («What is an Author?», en Josue V. Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, Ithaca, Cornell University Press. 1979, pp. 141-160 [original francés de 1969]). Las otras dos son el punto de partida del artículo de Roland Barthes «Authors and Writers», en Susan Sontag (ed.), *A Barthes Reader*, Nueva York, Hill and Wang, 1982, pp. 185-193 [p. 185 -original francés de 1960].

<sup>2</sup>Cfr., además de los dos artículos citados en la n. 1, Roland Barthes, «La mort de l'auteur», en Éric Marty (ed.), *Roland Barthes. Oeuvres complètes, II (1966-1973)*, París, Éditions du Seuil, 1994, pp. 491-495 [original francés de 1968].

<sup>3</sup>Roland Barthes, «La mort de l'auteur», cit., p. 491. Cfr. también Foucault, «What is an Author?», cit., pp. 141 y 148-149.

especialmente a la relación entre el máximo responsable de la creación y sus textos, destinados a la imprenta y difundidos por ella. Sin embargo, en diversas ocasiones, de la misma manera que el Romanticismo aplicó a épocas pasadas su omnipotente concepto del autor, Foucault y Barthes extienden sus disquisiciones a obras producidas en la Edad Media, quizá sin tener lo suficientemente en cuenta (y somos conscientes de que aquí estamos generalizando también en exceso) que las obras medievales fueron fruto de un sistema de producción y de recepción 'literaria' muy diferente<sup>4</sup>.

En el presente estudio pretendemos, pues, analizar qué lugar ocupa, cómo se conforma y qué características tiene la instancia creadora en una serie de textos representativos de este sistema de producción y de recepción distinto: los poemas de clerecía castellanos del siglo XIII<sup>5</sup>. El alcance del proyecto queda, por tanto, limitado

---

<sup>4</sup>Foucault señala, por ejemplo, que en la Edad Media «the texts that today we call 'literary' [...] were accepted, put into circulation, and valorized without any question about the identity of their author. [...] On the other hand, those texts that we now would call scientific [...] were accepted in the Middle Ages, and accepted as 'true', only when marked with the name of their author» («What is an Author?», cit., p. 149 -la cursiva es mía). En los siglos XVII y XVIII se produciría un fenómeno totalmente opuesto. Además de aplicar una concepción romántica del autor a un período muy extenso de tiempo, Foucault está imponiendo aquí, como él mismo reconoce, taxonomías propias del siglo XX a obras medievales (texto literario vs. científico), cuando tal oposición no se daba, de forma tan tajante al menos, en la Edad Media. Por otro lado, el crítico francés parece considerar sólo cierta clase de textos 'literarios' medievales (en lenguas vernáculas y de tipo popular o juglaresco), pues en otros, tanto en latín como en vernáculo, también de carácter 'literario', el autor sí se cuida mucho de hacer explícito su nombre. Por último, Foucault habla de las obras medievales como si fueran textos impresos, utilizando este vocablo, como veremos, en un sentido muy diferente al que le daremos en este estudio.

<sup>5</sup>Los textos que consideraremos son los siguientes (damos también la edición por la que, a no ser que se diga explícitamente lo contrario, citamos y las abreviaturas con las que nos referiremos a ellos): *Libro de Alexandre* (LALex, ed. de Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1988); *Libro de Apolonio* (LApol, ed. de Dolores Corbella, Madrid, Cátedra, 1992); Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora* (MNS, ed. de Fernando Baños, estudio preliminar de Isabel Uría, Barcelona, Crítica, 1997), *Poema de Santa Oria* (PSO, ed. de Isabel Uría, Madrid, Castalia, 1981), *Vida de San Millán de la Cogolla* (VSM, ed. de Brian Dutton, en Isabel Uría (coord.), *Gonzalo de Berceo. Obra completa*, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, pp. 117-250), *Vida de Santo Domingo de Silos* (VSD, ed. de Aldo

cronológica y geográficamente, y también en cuanto al tipo de textos considerados. En este sentido, conviene señalar de antemano que las conclusiones que se extraigan aquí no son necesariamente aplicables ni a otro tipo de producciones del mismo período (v.gr., la poesía épica conservada), ni a toda la Edad Media en general, ni a otras literaturas<sup>6</sup>. Teniendo todo esto en cuenta, veremos cómo las tres preguntas con las que comenzábamos nuestro trabajo adquieren un sentido muy diferente al que le dan Foucault y Barthes cuando se aplican a los poemas que consideraremos.

---

Ruffinatto, en Isabel Uría (coord.), *ed. cit.*, pp. 251-454); *Poema de Fernán González* (PFG, ed. de H. Salvador Martínez, Madrid, Espasa-Calpe, 1991); *Libro de la infancia y muerte de Jesús* (LIMJ), *Vida de Santa María Egipcíaca* (VSME), *Disputa del alma y el cuerpo* (Disputa), *Elena y María* y *¡Ay Jerusalén!* (todas ellas por la ed. de Manuel Alvar, en *Antigua poesía española lírica y narrativa*, Méjico D. F., Porrúa Turanzas, 1970); y *Razón de amor* (RA, ed. de Enzo Franchini, en *El manuscrito, la lengua y el ser literario de la «Razón de amor»*, Madrid, CSIC, 1993, pp. 38-74). No es éste el lugar para entrar en el debate crítico sobre los conceptos de clerecía y juglaría y sobre los textos que se pueden catalogar bajo una u otra etiqueta. Nos limitamos a consignar el criterio hoy en día más generalizado (recogido recientemente, por ejemplo, en Fernando Gómez Redondo (ed.), *Poesía española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, Barcelona, Crítica, 1996), que considera el PFG un poema de clerecía, a pesar de que trata de materia épica, junto con el resto de textos compuestos por la cuaderna vía, e incluye en un grupo mixto de «juglaría y clerecía» los poemas arriba mencionados que no utilizan el tetrástico monorrimo. Lo que nos hace decantarnos por tratar todos estos poemas juntos en el presente estudio es el hecho de que utilizan como material de partida fuentes escritas, en su mayor parte redactadas en latín, y que sus autores comparten una actitud similar con respecto a éstas y con respecto al contexto enunciativo de emisión y de recepción de las obras. Estos dos aspectos tienen repercusiones profundas a la hora de configurar las características de la instancia creadora de los mismos.

<sup>6</sup>En cualquier caso, y a pesar de lo ya señalado en la n. 5, hay que tener presente que también pueden establecerse matizaciones en los poemas que aquí trataremos de forma conjunta. A este respecto pueden verse Harriet Goldberg, «The Voice of the Author in the Works of Gonzalo de Berceo and in the *Libro de Alexandre* and the *Poema de Fernán González*», *La Corónica*, 8 (1980), pp. 100-112, y, sobre todo, Fernando Gómez Redondo, «Narradores y oyentes en la literatura ejemplar», en Juan Paredes y Paloma Gracia (eds.), *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, Granada, Universidad de Granada, 1998, pp. 253-310. Goldberg, mediante el estudio de las referencias a las fuentes escritas y de las «intervenciones personales» del autor,

## 1. AUTOR, OBRA, POEMA, TEXTO... ALGUNAS PRECISIONES TERMINOLÓGICAS

Antes de continuar, y con el fin de minimizar, en la medida de lo posible, los deslices terminológicos y anacronismos que acabamos de señalar, vale la pena abrir un breve paréntesis para precisar el significado de algunos términos que reaparecerán muy a menudo a lo largo del presente estudio.

Así, cuando hablemos de 'obra', 'texto' o 'poema', atribuiremos a estos términos un sentido bastante similar al que les ha dado Paul Zumthor<sup>7</sup>. Por 'obra' entendemos un todo poéticamente comunicado, que incluye tanto el texto en sí como todos los elementos extra-textuales, hoy perdidos casi en su totalidad, propios de un tipo de productos destinados a ser transmitidos fundamentalmente por la voz y recibidos a través del oído: ritmos, sonoridades, gestos y otros elementos visuales y sensoriales en general. Por otro lado, usaremos indistintamente los términos 'texto' y 'poema' para referirnos a la secuencia lingüística que nos ha quedado a través de los manuscritos conservados y de los diferentes tipos de ediciones

---

llega a la conclusión de que el *LAlex*, el *PFG* y algunos poemas de Berceo (*MNS*, *VSD*, *VSM*, *PSO*) revelan personalidades autoriales distintas. Por su parte, Gómez Redondo opina que los poemas que aquí consideramos revelan un proceso evolutivo determinado por las distintas funciones que desempeñan en ellos narrador-autor, narrador-intérprete y receptor (interno y externo), proceso que consta de las siguientes etapas: a) planteamiento de una poética narrativa (poesía épica); b) tránsito hacia una poética recitativa (*Disputa*, *LIMJ*, *VSME*); c) planteamiento de una poética recitativa en la que el narrador-intérprete comienza por poseer el control sobre lo narrado (*LAlex*, *VSM*), pero en la que el narrador-autor va poco a poco revelando su personalidad y equiparándose con el intérprete (*RA*, *MNS*, *PSO*), hasta ejercer un control total sobre éste, ya en el siglo XIV (*Vida de San Ildefonso*, *Libro de miseria de omne*); d) tránsito hacia una poética receptiva, con la declaración de la intencionalidad del narrador-autor y la precisa definición del público (*PFG*); y e) planteamiento de una poética receptiva en la que el receptor es absorbido por un texto que porta las claves de la formación de la identidad del grupo social al que pertenece el receptor (*LApol*). Reconocidas estas diferencias, en el presente trabajo nos interesaremos más por los muchos puntos de contacto observables en los poemas que nos ocupan que por las diferencias existentes entre ellos.

<sup>7</sup>Cfr. *La letra y la voz. De la «literatura» medieval* [1987], Madrid, Cátedra, 1989, p. 268.

modernas basadas en ellos (críticas, anotadas, paleográficas, etc.)<sup>8</sup>. En las páginas que siguen partiremos de lo que hay en los textos o poemas para tratar de vislumbrar algo, sin duda una porción mínima, de lo que en su día tuvieron que ser las obras<sup>9</sup>.

En este sentido, por 'poeta' o 'autor', con minúscula, entendemos aquella instancia que, a partir de cierto material previo, compuso por escrito el texto de la obra. Ésta ha llegado hasta nosotros sólo a través de manuscritos que, en todos los casos que nos ocupan, fueron materialmente copiados por una o varias manos en fechas muy posteriores a la de composición del poema<sup>10</sup>.

Así pues, otro de los problemas que abordaremos en el presente trabajo será la relación del autor con la obra, de la que él fue responsable sólo parcialmente. Esto es, de hecho, una diferencia fundamental con respecto a la noción romántica del autor con poder total sobre su producción que critican Barthes y Foucault, y que aún se suele aplicar a la poesía de clerecía del siglo XIII, al menos cuando el nombre del poeta se conoce.

---

<sup>8</sup>Estas ediciones, desde luego, introducen modificaciones en los textos y condicionan la imagen que el lector actual atribuye a la obra de la que estos poemas son la única parte hoy visible. El estudio de estas transformaciones, sin embargo, queda fuera del alcance del presente trabajo. Para una discusión a fondo del problema puede verse John Dagenais, *The Ethics of Reading in Manuscript Culture. Glossing the «Libro de Buen Amor»*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1994.

<sup>9</sup>Para una concepción opuesta de la relación entre obra y texto puede verse Roland Barthes, «From Work to Text», en David H. Richter, *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*, Boston, Bedford Books, 1998, pp. 901-905 [original francés de 1971]. La idea barthesiana del texto como tejido, que entronca con la que él mismo maneja en «Authors...», cit., y «La mort...», cit., y con la de Foucault en «What is an Author?», cit., es especialmente aplicable a productos surgidos de la imprenta y al mundo altamente textualizado que ésta genera, pero resulta, creemos, insatisfactoria a la hora de explicar la realidad en la Edad Media.

<sup>10</sup>Así, por ejemplo, los poemas de Berceo nos han llegado, básicamente, a través de manuscritos de los siglos XIV y XVIII (sólo la *VSD* se conserva en uno del XIII); el *LApol*, la *VSME* y el *LIMJ*, de un manuscrito del siglo XIV; el *LALex*, de uno del principio del siglo XIV y de otro del siglo XV; y el *PFPG*, de uno del siglo XV.

## 2. LA OTREDAD DE LA 'LITERATURA' MEDIEVAL Y EL CONCEPTO DE AUTOR

Estas precisiones terminológicas (en particular las que acabamos de establecer entre obra y texto, por un lado, y la «función del autor»<sup>11</sup> con relación a la primera, por otro), nos ponen en contacto con un aspecto que ha sido puesto de relieve en multitud de ocasiones: la sensación de alteridad u otredad que producen en el receptor actual los textos medievales, y la necesidad de reconocer tal otredad como punto de partida de cualquier aproximación a los mismos<sup>12</sup>. En cuanto a los poemas de clerecía castellanos del siglo XIII, esta extrañeza deriva en parte de la cosmovisión, tan distante de la actual, que nos ofrecen; de la lengua utilizada y del lenguaje poético que emplean; de los géneros a los que pertenecen; etc. A todo esto se debe añadir también el hecho de que las condiciones de producción y de recepción de las obras que nos ocupan eran radicalmente diferentes a las vigentes hoy en día<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup>Utilizamos aquí el término acuñado por Foucault, «What is an Author?», cit., en un sentido un tanto diferente al que le otorga el crítico francés, pues lo aplicamos a una época en la que los conceptos de propiedad intelectual y los derechos de autor no existían o funcionaban de manera muy distinta a como lo hacen hoy en día. Cfr. Leo Spitzer, «Note on the Poetic and the Empirical 'I' in Medieval Authors», *Traditio*, 4 (1946), pp. 414-422, y Ernst Robert Curtius, «La mención del autor en la Edad Media», en *Literatura europea y Edad Media Latina* [1948], México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1989, 2 vols., pp. 718-723, por citar dos trabajos seminales sobre este aspecto; y, más recientemente, Paul Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, París, Éditions du Seuil, 1972, pp. 64-106, y Gérard Genette, *Seuils*, París, Éditions du Seuil, 1987, pp. 38-51.

<sup>12</sup>A este respecto pueden verse, por ejemplo, Paul Zumthor, *Essai...*, cit., pp. 19-63, y Hans-Robert Jauss, «The Alterity and Modernity of Medieval Literature», *New Literary History*, 10 (1977), pp. 181-229 [original alemán del mismo año]. Ambos estudios surgen en buena medida como contestación a Curtius, *ob. cit.*, que, desde una perspectiva paneuropeísta, propiciada por el momento en que redactó su libro (1948), defiende una línea de continuidad y comunidad cultural, cronológica y geográfica en la literatura europea desde la Antigüedad hasta el presente.

<sup>13</sup>A la reconstrucción parcial del horizonte de expectativas del receptor medieval dedica Hans-Robert Jauss su ensayo «Theory of Genres and Medieval Literature», en *Toward an Aesthetic of Reception*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1982, pp. 76-109 [original alemán de 1972], en el que propone una teoría de los géneros para

En este sentido, como señala Carmen Marimón Llorca, uno de los primeros problemas con los que nos enfrentamos es la indefinición del concepto de autor en esta época<sup>14</sup>. Efectivamente, se ha puesto de relieve que, durante la Edad Media, se produce una evolución semántica del vocablo 'autor' (en sus variantes de *auctor* y *actor*) en los textos escritos en lenguas vernáculas. En el siglo XIII, *auctor* y *actor* vendrían a significar 'escritor de cierto prestigio del pasado, que compone en latín unos textos a los que la tradición ha otorgado cierta *auctoritas*'. Este contenido semántico habría cambiado ya por completo a principios del siglo XV, cuando la voz significaría simplemente 'aquel que compone o *faze* un libro, sin que ello implique que posea ningún tipo de autoridad'<sup>15</sup>. Así, sólo en el siglo XV los autores en lengua vernácula comienzan a utilizar esta denominación para referirse a ellos mismos. Es de notar que en los poemas objeto de estudio en este trabajo, sólo en el *LALex* hemos encontrado la palabra *actor/actores/actoristas* para referirse a los autores de las fuentes latinas (cfr., por ejemplo, vv. 1196c, 1197a, 2390a y 2392a). Esto no es de extrañar, pues el *LALex* es el único texto considerado que, por una parte, maneja un número considerable de fuentes y, por otra, utiliza como tales libros de *actores* cuyo nombre era (bien) conocido. Lo más corriente, sin embargo, es

---

la Edad Media que tenga en cuenta, entre otras cosas, las condiciones de producción y, especialmente, de recepción de las obras. Jauss entiende esta reconstrucción del horizonte de expectativas como un primer paso hacia el reconocimiento de la alteridad de la 'literatura' medieval. Sin embargo, al menos para el caso de los poemas castellanos de clerecía del siglo XIII, la clasificación genérica propuesta por el crítico alemán no parece siempre ajustarse a la realidad que ha llegado hasta nosotros, debido en parte a que ésta no es más que la punta del iceberg de un panorama 'literario' mucho más amplio y hoy oculto. Este desconocimiento nuestro, que resulta de la distancia que separa texto y obra, es, en realidad, el que ocasiona en buena medida la mencionada sensación de otredad.

<sup>14</sup>*Los elementos de la comunicación en la literatura castellana medieval*, Alicante, Universidad de Alicante, 1999, p. 33.

<sup>15</sup>A este respecto pueden verse H. Th. Oostendorp, «La evolución semántica de las palabras españolas «auctor» y «actor» a la luz de la estética medieval», *Bulletin Hispanique*, 68 (1966), pp. 338-352, y Keith Whinnom, «*Autor* and *Tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 211-218.

que la alusión a las fuentes se haga a través de referencias a la *escritura* (*LALex*, vv. 112a, 460c, 1847a; *MNS*, vv. 49a, 116a); el *escripto* (*LALex*, vv. 1854d, 2115a, 2664a; *LIMJ*, v. 204; *VSME*, v. 205; *RA*, v. 250); la *leyenda* (*LALex*, vv. 335a, 562d, 826a; *MNS*, vv. 705b; *PSO*, v. 16a); el *dictado* (*MNS*, v. 405b; *PSO*, v. 84b); la *lectión* (*MNS*, v. 41c; *PSO*, v. 5a); la *letra* (*LALex*, vv. 447d, 1051a); la *cartiella* (*MNS*, v. 909d); los *escribanos* (*LALex*, v. 2170d); *el qui lo escribió* (*PSO*, vv. 7a y d); etc., términos todos ellos que suelen ser sujetos gramaticales del verbo *dezir*<sup>16</sup>.

Por su parte, los poetas de clerecía del siglo XIII utilizan una variedad de nombres para autocalificarse y para calificar su actividad de composición de textos. Señala Oostendorp que los autores en latín solían utilizar el término *lectores* para referirse a ellos mismos y a otros autores contemporáneos<sup>17</sup>. En los textos de clerecía conservados, esta denominación no aparece tal cual, pero sí es cierto que *leer es*, con mucho, el verbo más utilizado para referirse a la forma en que el autor del poema romance recibe su(s) fuente(s) principal(es) en varios de los poemas (*LALex*, *PSO*, *VSM*, *VSD* y *MNS*), como más adelante veremos. La actividad 'lectora' desempeña, también lo comentaremos, una función muy importante en la tarea de creación de los autores de clerecía. Ésta, sin embargo, suele denominarse como *escrevir*, *notar* (con el sentido de 'anotar') y *fazer el ditado* (que implican composición por escrito), y *conponer*, *fazer* o *fer viessos*, *versificar*, *rimar*, *romançar el dictado* (que, si bien no suponen por sí solos un acto material de escritura, en el contexto de los poemas en el que se encuentran sí parecen implicarlo)<sup>18</sup>. El autor (y/o, a veces, el emisor físico de la obra), por su parte, es denominado como *versificador* (*PSO*, v. 205a), *escrivano* (*LALex*, v. 5d), incluso *joglar* (*VSD*, vv. 289d, 759d, 775b; quizá *LALex*, v. 1750d), o bien por su profesión de *escolar* (*RA*, v. 5) o de *clérigo* (*LALex*, vv. 1824a y 2675b -manuscrito *O*), algo que, como veremos, tiene también

---

<sup>16</sup>Aquí, como a lo largo de todo el estudio, los vv. citados se dan meramente a título ilustrativo, sin ánimo de agotar el caudal de ejemplos que se podrían aducir.

<sup>17</sup>«La evolución...», cit., p. 338.

<sup>18</sup>Para estos términos cfr., a título de ejemplo, *LALex*, vv. 653a, 2411d, 2423b, 2675a; *LApol*, v. 1c; *MNS*, vv. 44d, 45b; *PSO*, vv. 1d, 2b, 6a, 91d; y *RA*, vv. 5, 260-264.

su importancia a la hora de determinar la posición que ocupa con respecto a 'su' obra.

Nos encontramos, pues, ante la aparente paradoja terminológica de que los autores de los poemas de clerecía no se denominan a sí mismos como tales y de que apenas si aluden a los autores de las fuentes con este nombre. Esta ausencia del término, al menos en su sentido moderno, y la falta de un concepto equivalente en la época están íntimamente relacionadas con el hecho de que en la producción de las obras de clerecía del siglo XIII (y, en general, creemos, en la mayoría de productos 'literarios'<sup>19</sup> anteriores a la imprenta) intervinieron varias instancias que aun hoy asoman en la superficie textual de los poemas conservados. Así, por un lado, nos encontramos con el autor (en el sentido que le hemos venido atribuyendo). Pero también se dejan ver en los poemas el copista o la serie de copistas que fueron transmitiendo por escrito a lo largo de los siglos el texto originalmente compuesto por el autor (y cuyas copias se han perdido en muchos casos)<sup>20</sup>. A estos hay que añadir el emisor físico de la obra (lector en voz alta, recitador memorístico, intérprete), profesional o no, que pudo transmitir la obra en una variedad de contextos posibles. Su presencia pasada,

---

<sup>19</sup>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.

<sup>20</sup>Cfr. a este respecto, por ejemplo, el *explicit* del *Poema de mio Cid (PMC)*:  
*Quien escrivió este libro dél' Dios paraíso, jamén!*  
*Per Abbat le escrivió en el mes de mayo*  
*en era de mill e dozientos e cuaraenta e cinco años*  
(ed. de Alberto Montaner, Barcelona, Crítica, 1993, p. 316, y pp. 683-688 para un estado de la cuestión sobre el significado de estos versos).

Si, como parece, Per Abbat fue un copista que *escribió* materialmente un texto del *PMC* en 1207, el escriba del único manuscrito que nos ha transmitido el texto del *PMC* (del siglo XIV) fue, claro es, otra persona. Y entre éste y Per Abbat, e incluso antes de Per Abbat, es más que probable que existieran otros muchos copistas que, en mayor o menor medida, dejaron su huella en un texto sobre el que trabajaban materialmente.

imprescindible para la difusión de las obras y hoy ausencia imposible de recuperar completamente, aún puede entrecerse, sin embargo, en algunas marcas textuales que ha dejado en los poemas conservados. Estas tres instancias (autor, copista y emisor físico) confluyen, como veremos, en muchas ocasiones bien en el 'yo' de la enunciación, bien en un 'él' al que se califica como responsable de la misma. De hecho, las tres se confunden en muchos casos en los textos conservados y hoy resulta a veces difícil discernir en cada ocurrencia concreta quién de los tres está hablando/escribiendo o de quién de los tres se habla/escribe<sup>21</sup>.

A esta tríada hay que sumar, además, otras dos figuras que se hallan, asimismo, abundantemente textualizadas en los poemas conservados y que, como veremos, cooperan también en el proceso de creación de la obra: el autor o los autores de las fuentes, cuyas voces, como autoridades más o menos fiables, se incluyen, e incluso se asimilan como propias, en los textos romances; y el receptor aural, que posee un carácter mucho más activo y participativo que el lector solitario y silencioso, cuya actividad nos resulta mucho más familiar<sup>22</sup>.

Nos encontramos, pues, ante el hecho de que en los poemas de clerecía del siglo XIII conservados emerge textualizada una especie de instancia creadora múltiple, que hoy resulta difícil de entender dado, por un lado, el peso de la noción de autor de raigambre romántica, en buena medida aún vigente, y, por otro, el hecho de que nos sean desconocidas las condiciones exactas de producción y de recepción de las

---

<sup>21</sup>Cfr. Paul Zumthor, *Essai...*, cit., pp. 64-106, y Carmen Marimón Llorca, *ob. cit.*, pp. 33-36. Véase también Gómez Redondo, «Narradores y oyentes...», cit., pp. 264-270, trabajo en el que se explora la relación entre el narrador-autor, el narrador-intérprete y los receptores en un amplísimo abanico de textos. Tal exploración lleva a Gómez Redondo a replantear de forma muy sugerente, por ejemplo, la interpretación de las cs. 1-5 del *LAlex*, postulando que quien habla ahí es en realidad el narrador-intérprete, más que el narrador-autor. Con ello, en estas cs. se estarían sentando las bases de una poética recitativa y la oposición clerecía/juglaría podría plantearse, pues, en términos no de una separación genérica y autorial, sino de formas diferentes de interpretación vocal.

<sup>22</sup>Para el carácter participativo de los «productos de la oralidad» puede verse Walter Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word* [1982], Londres y Nueva York, Routledge, 1995, pp. 45-46.

obras que nos ocupan. En este sentido, podríamos decir que los poemas de clerecía del siglo XIII dejan vislumbrar un Autor<sup>23</sup> difuso de las obras, disperso en cinco instancias con distintas responsabilidades en cuanto al proceso de creación de las mismas, una especie de entidad múltiple conformada por autor, copista, emisor físico, receptor y autor(es) de la(s) fuente(s)<sup>24</sup>.

### 3. EL AUTOR EN LAS OBRAS DE CLERECÍA DEL SIGLO XIII A PARTIR DE LOS TEXTOS CONSERVADOS (I): AUTOR DEL TEXTO ROMANCE, COPISTA Y EMISOR FÍSICO

Señala Carmen Marimón que en los textos de clerecía encontramos la «presencia casi impertinente de un yo inexcusable que es el que define el proceso de producción»<sup>25</sup>. Efectivamente, la frecuencia de aparición del ‘yo’ es muy alta en este tipo de poemas (muy superior, por ejemplo, a la que se da en los textos épicos conservados). Sin embargo, como hemos venido señalando, no creemos que ese ‘yo’ sea

---

<sup>23</sup>De ahora en adelante distinguiremos entre este ‘Autor’ y el ‘autor’ al que nos hemos venido refiriendo.

<sup>24</sup>Para un punto de vista diferente al nuestro puede verse Marimón Llorca, *ob. cit.*, pp. 33 y ss. Esta autora establece una distinción entre el «productor letrado» único de las obras de clerecía del siglo XIII (productor único que se impondrá en el siglo XIV y que desembocará, en el siglo XV, en la figura del autor) y el «productor múltiple» de las obras juglarescas (parece referirse aquí la estudiosa a la épica en especial, aunque no queda claro si incluye también otras formas ‘literarias’). Ambos se diferenciarían, entre otras cosas, por su grado de poder con respecto al discurso que manejan, mucho menor en el productor múltiple, que cede la fuerza ilocucionaria de sus actos de habla a los personajes, a los que presta su voz. El productor letrado, por su parte, se caracterizaría por hacer uso de las técnicas de la retórica, como orador cristiano que es, y producir un discurso donde la fuerza ilocucionaria recae exclusivamente en el ‘yo’ de la enunciación. Nosotros pensamos que el productor de los poemas de clerecía también es múltiple, incluso más que el de la épica, puesto que engloba y asimila fuentes escritas en mucha mayor medida. De hecho, consideramos que la oposición de la profesora Marimón Llorca procede del hecho de que estudia, en decisión tomada *a priori*, los productos épicos como si fueran obras y los de clerecía como si fueran textos.

<sup>25</sup>*Ibidem*, p. 43.

un ente único, ni que el autor defina por sí solo el proceso de creación, aunque quizá sí pueda otorgársele la máxima responsabilidad del mismo. De hecho, nos vamos a encontrar con casos en que no se sabe a ciencia cierta quién es y con otros en los que se transforma, como por arte de magia, en un 'él'.

En efecto, en algunos de los poemas que consideramos aquí nos encontramos con un 'yo', aparentemente el del autor, que comienza o termina el texto declarando su nombre. Es, en concreto, el caso de Berceo:

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado (*MNS*, v. 2a);  
Yo Gonçalvo por nombre, clamado de Berceo (*VSD*, v. 757a).

Es de notar que estas menciones aparecen al principio o al final de los poemas conservados, en lo que, a pesar de que estamos ante una realidad manuscrita que ni los separa gráficamente ni los exige legalmente, podríamos llamar «paratextos» de los poemas<sup>26</sup>. Se podría decir, quizá, que nos encontramos aquí con una presencia explícita del nombre del autor que desempeña una función similar, pero no idéntica, a la de las portadas de los textos destinados a la imprenta: el autor anuncia su nombre.

Ahora bien, en seguida vemos que tal presencia entraña una serie de problemas que no se dan en el mundo de la letra impresa. En primer lugar, Gybbon-Monypenny ha señalado que parecería poco hábil incluir el nombre del autor en primera persona en unas obras destinadas a ser transmitidas vocalmente<sup>27</sup>. Para salvar esta aparente contradicción, se ha postulado que sería el propio Berceo quien difundiría sus obras a través de la voz, estableciéndose así la ecuación

---

<sup>26</sup>Por utilizar la terminología de Genette, *ob. cit.*, pp. 20-37. El crítico francés basa explícitamente su teorización en productos destinados a la imprenta.

<sup>27</sup>Gerald G. Gybbon-Monypenny, «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*, Manchester, Manchester University Press, 1965, pp. 230-244. Para este aspecto y, en general, sobre el modo de difusión de la poesía de clerecía y de otras obras medievales castellanas,

*escritor (persona real) = autor = narrador = ¿primer? copista = emisor físico de las obras.*

En este sentido se manifiestan críticos como Joaquín Artiles:

Nosotros podemos imaginarnos al poeta, cuando leía sus relatos a las puertas de San Millán, ahuecando o afinando la voz, imitando los gestos y ademanes de sus personajes, como hacían los juglares de su tiempo<sup>28</sup>.

Compárense ahora estas afirmaciones del autor con estas otras dos, también ubicadas en los paratextos de los poemas conservados, que vendrían a contradecir las tesis de Artiles y de Gybbon-Monypenny:

Gonzalvo fue so nomne qui fizo est' tractado (*VSM*, v. 489a);  
Gonçalo li dixieron al versificador,  
que en su portalejo fizo esta lavor (*PSO*, vv. 205ab)

¿Escribe aquí el copista, en oposición a los ejemplos anteriores, en los que lo hacía el autor? ¿Se está pensando aquí, a diferencia de lo que ocurría antes, en una difusión vocal de la obra y por eso se establece una separación entre la presencia del emisor físico que está contando (el 'yo') y la ausencia del autor ('él'), con lo que nos encontraríamos con una muestra de la intromisión de la voz del emisor físico? ¿O es que, como pensamos, en el siglo XIII tales distinciones no se tenían demasiado en cuenta, pues el propio contexto de emisión vocal de los textos contribuiría a establecer todas estas distancias? De hecho,

---

pueden verse también Ramón Menéndez Pidal, *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas* [1942], Madrid, Espasa-Calpe, 1991, esp. pp. 350-397; Isabel Uría, «La forma de difusión y el público de los poemas del mester de clerecía en el siglo XIII», *Glosa*, 1 (1990), pp. 99-116, y *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, pp. 134-153; Roger M. Walker, «Oral Delivery or Private Reading? A Contribution to the Debate on the Dissemination of Medieval Literature», *Forum for Modern Language Studies*, 7 (1971), pp. 36-42; y Aldo Ruffinatto, «Berceo agiografo e il suo pubblico», *Studi di Letteratura Spagnola*, 5 (1968-1970), pp. 9-23.

<sup>28</sup>*Los recursos literarios de Berceo*, Madrid, Gredos, 1964, p. 89. Para una opinión contraria, cfr. Harriet Goldberg, «The Voice of the Auhtor...», cit., p. 106, y Gómez Redondo, «Narradores y oyentes...», cit., p. 279.

parece que Berceo tiene que estar presente en estos versos, pero es evidente que varios copistas también han escrito materialmente estas palabras en diversos manuscritos (mucho después de que aquél muriera) y que tales palabras hubieron de ser efectivamente pronunciadas en voz alta en muchas ocasiones. Ahora bien, establecer una identidad entre las tres instancias o deducir que, por el hecho de incluir ese 'yo' que se identifica con el del autor, los poemas fueron concebidos teniendo en mente una recepción ocular nos parece reducir el alcance potencial de las obras, domesticarlas, ocultando así el hecho innegable de nuestro propio desconocimiento sobre el modo de difusión y de recepción de las mismas. Creemos que lo más que se puede sugerir es que nos encontramos aquí ante textos que muestran una fricción entre elementos vocales y textuales y en los que las figuras del autor, del copista y del emisor físico se confunden, sin que, en ocasiones, lleguemos a saber de quién es la voz (o la letra) que se dirige al receptor.

En este sentido, hay otros casos en que estas tres entidades se mezclan produciendo quebraderos de cabeza al lector y al estudiante actual. Veamos un par de ejemplos, también situados en el espacio liminar de los paratextos de los poemas:

Mi rrazón aquí la fino  
 e mandat nos dar vino  
 Qui me scripsit scribat;  
 semper cum Domino bibat.  
 Lupus me feçit de Moros (*RA*, vv. 260-264);  
 Sy queredes saber quien fiso esti ditado,  
 Gonçalo de Berceo es por nonbre clamado (*LAlex*, ms. *P*(alencia), vv.  
 2675ab);  
 Se quisierdes saber quien escreuio este ditado  
 Johan Lorenço bon clerigo & ondrado (*LAlex*, ms. *O*(suna), vv.  
 2675ab)<sup>29</sup>.

---

<sup>29</sup>Las citas del *LAlex* son, en este caso, por Raymond S. Willis (ed.), *El libro de Alexandre*, Princeton y Paris, Princeton University Press y Les Presses Universitaires de France, 1934, p. 461. La bibliografía existente para ambos pasajes es demasiado voluminosa para ser citada aquí y las discrepancias de los críticos en la evaluación de los mismos son también llamativas. Pueden encontrarse comentarios sobre los dos fragmentos y referencias bibliográficas selectas para ambos casos en Jesús Cañas, *ed. cit.*, pp. 15-24 y 579, y Enzo Franchini, *ob. cit.*, pp. 129-133.

Como en la Antigüedad clásica, en *RA* el 'yo' poético que ha venido hablando a lo largo de la composición cede su palabra a la propia obra, anticipando un procedimiento del que más tarde echará mano también Juan Ruiz (cfr. *Libro de buen amor*, c.70 -*LBA*, a partir de ahora). La razón, pues, afirma que Lupus de Moros la *feçit*. ¿Es el tal Lope de Moros el copista o el autor? ¿O quizá un juglar? ¿Qué significa *fazer*?<sup>30</sup> En cuanto al conflicto presentado por los dos manuscritos principales que nos han transmitido *LAlex*, la debatida alusión ha de referirse, en ambos casos, bien al autor, bien al copista del código; y es posible que se trate simplemente de una atribución falsa en las dos ocasiones.

En cualquier caso, observamos cómo la distancia que nos separa del contexto real de producción y de difusión de las obras genera una serie de problemas a la hora de discernir quién habla y quién escribe. No se trata aquí de una cuestión filosófica, como la que se planteaban Barthes y Foucault, sino, simplemente, de falta de datos. Por otro lado, no es de extrañar tampoco que tanto copista como emisor físico aparezcan textualizados en los poemas conservados.

En cuanto al escriba, la tarea de copia era labor ardua. Un copista inglés del siglo VIII o IX la describía así:

qui scribere nescit nullum putat esse laborem. Tres digiti scribunt, duo oculi vident, una lingua loquitur, totum corpus laborat<sup>31</sup>.

Evidentemente, la situación durante el siglo XIII, época de composición de las obras que nos ocupan y, por tanto, de copia de los primeros

---

<sup>30</sup>Para el significado en la época de verbos como *fazer*, *conponer*, *escrevir*, etc. puede verse Alberto Montaner, *ed. cit.*, pp. 683-688, que contiene también una buena bibliografía al respecto. Se suele decir que *escrevir* significa 'copiar, trazar letras' mientras que *fazer* y *conponer* implican una labor creadora propia del autor. Sin embargo, como hemos visto antes, una voz enunciativa que parece corresponder a la de los autores de los poemas de clerecía del siglo XIII califica a menudo su actividad compositora con el verbo *escrevir*.

<sup>31</sup>Apud. H. J. Chaytor, *From Script to Print. An introduction to Medieval Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1945, p. 14, n. 1. Cfr. también Paul Saenger, *Space between Words. The Origins of Silent Reading*, Stanford, California, Stanford University Press, 1997, pp. 49 y 315.

manuscritos, hoy perdidos, que iniciaron su transmisión a través de la letra, debía de ser bastante diferente. Aun así, Berceo (¿o quizá el copista?) nos dice en el *PSO* que

escribir en tiniebra es un mester pesado (v. 10d).

Ante semejante esfuerzo no es de extrañar que el copista interviniera (y las variantes en los distintos manuscritos son otra prueba de ello que debe añadirse a las arriba mencionadas) y se introdujera en el texto. Como hemos apuntado antes, esto era perfectamente posible en una época en la que ni los derechos de autor ni la noción de la propiedad intelectual existían. Es de notar, asimismo, que la textualización del copista (o, al menos, de su nombre) parece ir disminuyendo conforme avanzamos en la Edad Media y van mejorándose las condiciones materiales de la escritura<sup>32</sup>. Recuérdese a este respecto, por ejemplo, que el único nombre que aparece en el manuscrito conservado del *PMC* (del siglo XIV) es el de Per Abbat, un escriba del siglo XIII. Parece, pues, que, como con las más modernas mecanógrafas, que han dejado de figurar en las páginas de agradecimientos de los libros tras la invención del ordenador, el nombre de los copistas también dejó de textualizarse a medida que su labor se fue haciendo menos ardua. En este sentido, es también digno de resaltarse que esta disminución corre paralela a la presencia cada vez mayor del nombre del autor. Si en el siglo XIII la mayoría de los textos conservados (incluso de clerecía) són anónimos, y sólo Berceo y Alfonso X dejan testimonio de su nombre como autores, esta situación se invierte en el siglo XIV; y, en el XV, el autor deja cada vez más constancia de su nombre. Así pues, parece que asistimos a dos fenómenos paralelos que discurren en sentido contrario: a la pérdida de importancia de la figura del copista se

---

<sup>32</sup> Cfr., para la «tecnología de la escritura» en la Edad Media y su evolución, Walter Ong, *ob. cit.*, pp. 78-116, y Michael T. Clanchy, *From Memory to Written Record. England 1066-1307*, Oxford, Blackwell, 1993 (2ª ed.), pp. 114-144. Clanchy demuestra que, al menos en Inglaterra, las exigencias de la burocracia gubernamental en sus distintas modalidades provocaron una mejora de los medios materiales de escritura, mejora ya visible hacia finales del siglo XIII y, de manera más evidente, durante el siglo XIV.

opone el incremento de protagonismo del autor, que parece considerarse cada vez más como dueño único de 'su' obra<sup>33</sup>. De todos modos, la intervención de los copistas sobre los textos no cesará y, con la invención de la imprenta, vendrá a ser sustituida por la de los impresores, al menos hasta la codificación legal de los derechos de autor, si no más allá.

Por otro lado, el emisor físico de los poemas de clerecía es una figura tan imprescindible en la transmisión de las obras como la del copista, aunque menos visible para nosotros, pues su función, que comenzaba y terminaba en el propio acto de enunciación vocal de las obras, nos es desconocida. Intentar vislumbrarla requiere que nos detengamos un tanto en el estudio de otra de las entidades que conforman el Autor de los poemas de clerecía del siglo XIII: el receptor.

#### 4. EL AUTOR EN LAS OBRAS DE CLERECÍA DEL SIGLO XIII A PARTIR DE LOS TEXTOS CONSERVADOS (II): RECEPTORES Y AUTOR(ES) DE LA(S) FUENTE(ES)

En efecto, los poemas de clerecía del siglo XIII presentan numerosas alusiones a la forma de recepción y de difusión tanto de ellos mismos como de sus fuentes, así como al receptor de los primeros<sup>34</sup>. En estas

---

<sup>33</sup>Para una evolución paralela, observable incluso en la propia producción berceana, de la relación entre narrador-autor y narrador-intérprete, cfr. Gómez Redondo, «Narradores y oyentes...», cit., pp. 270-279.

<sup>34</sup>Los poemas que nos ocupan están plagados de expresiones de alusión directa al receptor, demasiado abundantes para consignarlas aquí de manera exhaustiva. Nos limitaremos a hacer una clasificación tentativa de ellas:

a. Uso del verbo en la segunda persona del plural (un *vos*, que puede estar explícito o no). En muchos casos se trata de un verbo de dicción o que implica modo de recepción de la obra (*oír, escuchar*). Cfr. *LALex*, vv. 4ab, 11d, 14c, etc. (en este poema es muy frecuente *sabet*, que no suele aparecer en otros: vv. 18d, 28d, 246d, etc.); *LApol*, vv. 3a, 290a, 351cd, etc.; *MNS*, vv. 1ab, 10ab, 75ab, 122a, 377a, etc.; *PSO*, vv. 4a, 24a, 32a, 74a, etc.; *LIMJ*, vv. 1, 82; *VSME*, vv. 1-4, 15-16, 207, etc. (en *VSME*, v. 645, encontramos *fevos*, que no hemos visto en ningún otro poema y que posee (Walker, «Oral Delivery...», cit.) un valor mucho menos estereotipado que las demás expresiones); *Disputa*, vv. 1-2; *RA*, vv. 260-264; *¡Ay Jerusalén!*, vv. 6-9, 16.

alusiones volvemos a encontrarnos con el autor y el emisor físico de la obra, como entidades de la enunciación, y también vislumbramos otras dos figuras que, como hemos señalado, son copartícipes del proceso creador de las obras: el autor o los autores de la fuente o fuentes y el receptor.

En cuanto al modo de recepción de las obras, el verbo *oír* es, con mucho, la expresión más utilizada para designar la actividad receptora en todos los textos que aquí consideramos. Lo encontramos en casos como los siguientes:

Qui oír lo quisiere [el poema en su conjunto], a todo mi creer,  
avrá de mi solaz, en cabo grant plazer, (*LALex*, vv. 3ab);  
El regno de Philipo, com' avedes oído,  
era müy mal puesto, e todo destroído (*LALex*, vv. 160ab);  
Señores e amigos, por Dios e caridat,  
oíd otro miráculo fermoso por verdat (*MNS*, vv. 182 ab);  
Oít, varones, huna razón  
en que nin ha si verdat non (*VSME*, vv. 1-2);  
Qui triste tiene su coraçón  
benga oír esta razón.  
Odrá razón acabada,  
feyta de amor e bien rimada (*RA*, vv. 1-4)<sup>35</sup>.

---

b. Uso de algún vocativo: *señores*, *amigos*, *amigos e vassallos*, *amigos e señores*, *varones*, etc.: *LALex*: 1ab.; *MNS*: vv. 1a, 16a, 42a, 44d, 182a, 500a, etc.; *PSO*: v. 187a.; *VSME*: v. 1. En este sentido, es curioso que el vocativo utilizado en el *PSO* y la *VSME* para referirse al receptor de las obras sea, respectivamente, *señores* y *varones*, cuando estos poemas, por su contenido y características, parecerían, en principio, ir más destinados a un público femenino que a uno masculino, cosa que, para el *PSO*, se ha sugerido en varias ocasiones (ver, por ejemplo, Isabel Uría, «La forma...», cit., p. 115, y *Panorama...*, cit., p. 152; y Aldo Ruffinato, «Berceo agiografo...», cit., p. 22). Por contra, la evidencia textual parece apuntar en ambos casos hacia un público originariamente masculino, como ya señalara Gómez Redondo («Narradores y oyentes...», cit., p. 261) para la *VSME*. Nótese a este respecto que, un siglo más tarde, Juan Ruiz sí se dirigirá explícitamente, de vez en cuando, a un público también femenino (cfr. *LBA*, v. 1627c, a título de ejemplo, y cfr. con *LBA* vv. 14b y 1633a. en los que aparece el vocativo más habitual *señores*). Esto no ocurre nunca en los poemas que aquí nos ocupan.

c. Uso de un 'nosotros' inclusivo que parece implicar al receptor: *LALex*: vv. 276ab, 279d, c. 281. cs. 1823-1824, etc.; *LAPol*: cs. 651-656, etc.; *MNS*: cs. 74, 280, 430, 582, etc.; *PSO*: cs. 1, 3, 9, 42, 183, 186, etc.

<sup>35</sup>Este predominio del verbo *oír* se da, sin excepción, en todos los poemas estudiados. Así: *LALex*. cs. 3, 160, 187, 1992, 2015, 2411, 2673 y, quizá, 2398; *LAPol*, cs. 287

No vamos a entrar aquí en la polémica sobre si este tipo de expresiones han de interpretarse al pie de la letra o si constituyen meros clichés, simples residuos de oralidad desprovistos ya de valor literal<sup>36</sup>. Nos limitaremos a constatar que *oír* y *escuchar*, en especial el primero, predominan de forma abrumadora como expresiones utilizadas para referirse a la actividad del receptor en todos los poemas considerados y que los dos verbos apuntan claramente, al menos en su sentido literal, a una recepción a través del oído y, por tanto, a una difusión a través de la voz.

De forma análoga, *contar* y *dezir* son los verbos más utilizados para hacer referencia al modo de transmisión de los textos que nos ocupan. Ambos se utilizan con una frecuencia similar y aparecen en expresiones como las siguientes:

fueron y los amigos que oyestes contar (*LALex*, v. 2015c);  
fallaron este cuerpo que oyestes conptar (*LApol*, v. 287c);  
De un otro miráculo vos queremos contar (*MNS*, v. 431a);  
desque vido los pleitos que avemos contados (*PSO*, v. 117b);  
De huna duenya que auedes oída,  
quier' vos comptar toda ssu vida (*VSME*, vv. 16-17);  
Bien querría más convusco plannir,  
llorar noches e días, gemir e non dormir,  
que contarvos prosas  
de nuevas llorosas (*¡Ay Jerusalén!*, vv. 6-9);  
Dezir vos he una cosa

---

y 637; *MNS*, cs. 182, 501 y 868; *PSO*, cs. 32 y 74; *VSM*, cs. 29 y 185; *VSD*, c. 187; *VSME*, vv. 1, 11 y 416; *Disputa*, v. 1; *RA*, vv. 2-3; *¡Ay Jerusalén!*, v. 106. Junto a *oír* encontramos también *escuchar* en algunos textos (*MNS*, c.1; *VSME*, vv. 3, 8 y 15; etc.). Para la posible diferencia semántica entre uno y otro verbo, puede verse Gómez Redondo, «Narradores y oyentes...», cit., pp. 284-285.

<sup>36</sup>A este respecto pueden verse Gybbon-Monypenny, «The Spanish...», cit.; Isabel Uría, «La forma...» cit., y *Panorama...*, cit., pp.134-153; y Walker, «Oral Delivery...», cit. Cfr. también Joyce Coleman, *Public Reading and the Reading Public in Late Medieval England and France*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 57 y ss., que sostiene, frente a Gybbon-Monypenny, Uría y Walker, que este tipo de fórmulas no tienen por qué ser clichés vacíos de significado, muestras de una «fictive orality». A falta de pruebas concluyentes en uno u otro sentido, pensamos que lo más prudente es permanecer en el terreno firme de lo que tenemos y no practicar de entrada aquí una hermenéutica de la sospecha, al menos hasta encontrar indicios claros que la justifiquen.

de Cristus e de la Gloriosa (*LIMJ*, vv. 82-83);  
Como ant vos dixiemos (*LALex*, v. 356a);  
Ante uos lo houiemos dicho otra vegada (*LAPol*, v. 267a);  
Señores e amigos, lo que dicho avemos (*MNS*, v. 16a);  
ca nos quanto dezimos escripto lo fallamos (*PSO*, v. 6d).

Junto a ellos, con una frecuencia de ocurrencia mucho menor, aparece *fablar* (*LALex*, cs. 346, 531, 989, 1373, 1382, 1992, 2324, 2334, 2586; *MNS*, cs. 252, 500, 681, 703; *VSME*, v. 78; etc.). Algunos de los poemas que estudiamos parecen establecer una distinción entre estos verbos de dicción en cuanto a su asociación directa con la voz. Así, *contar* aparece a menudo en conexión con *oír* y *escuchar*<sup>37</sup>. Sólo hemos encontrado un caso en que esta asociación se da con *dezir*<sup>38</sup>. Por contra, como hemos visto, *dezir* se asocia en innumerables ocasiones al texto escrito (*como diz el escripto / la escriptura / la leyenda / la lección*, etc.) para indicar el modo de difusión de la fuente de los poemas vernáculos. Esta diferencia, pues, apunta hacia el carácter más claramente vocal de *contar*, frente a *dezir*, que no parece implicar necesariamente una difusión a través de la voz.

Junto a estos tres verbos, encontramos también en algunos poemas en cuaderna vía del siglo XIII, de forma mucho más esporádica, otra expresión que puede ser índice de su modo de difusión vocal. Así, *leer*, con el sentido, creemos, de 'leer en voz alta', quizá evocador de la lectura académica, aparece en los siguientes casos<sup>39</sup>:

---

<sup>37</sup> Añádanse los siguientes ejemplos a los que acabamos de citar:

*Embraçó el escudo que oyestes contar* (*LALex*, v. 665a);  
*Amigos e vassallos de Dios omnipotent,*  
*si vós me escuchássedes por vuestro cosiment,*  
*querriávos contar un buen aveniment;*  
*terrédesho en cabo por bueno verament* (*MNS*, c. 1);

Nótese que los verbos de dicción empleados para hacer referencia a la forma de transmisión de los poemas son *dezir* y *contar*, lo que descartaría el canto como forma de difusión de los mismos. Cfr., en este sentido, Gómez Redondo, «Narradores y oyentes...», cit., pp. 268 y 283-284.

<sup>38</sup> «Si quereedes oír lo que vos quiero dezir, / dizrévos lo que vi, no.l' vos í cuedo fallir» (*Disputa*, vv. 1-2 - citamos por la edición de Gómez Redondo en *Poesía española 1*, cit., p. 213).

<sup>39</sup> Para el significado ambivalente de estos verbos (*leer*, *dezir*, *fablar*, *contar*, *narrar*, *referir*, *oír*, etc.) pueden verse H. J. Chaytor, *ob. cit.*, pp. 145 y ss., y Margit Frenk,

Qui la vida quisiere de sant Millán saber,  
e de la su istoria bien certano seer,  
meta mientes en esto que yo quiero leer:  
verá adó embían los pueblos so aver (*VSM*, c.1);  
Amigos, si quissiéssedes un poco atender,  
un precioso miráculu vos querría leer;  
cuando fuere leído avredes grand placer (*MNS*, vv. 625a-c);  
Quiero leer un livro d'un rey noble pagano,  
que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano,  
conquiso tod'el mundo, metiólo so su mano;  
terném, si lo cumpliere, por non mal escrivano  
(*LALex*, Ms. *O* y fragmento de Medinaceli, c. 5)<sup>40</sup>.

En todas las referencias citadas al modo de difusión y recepción de las obras de clerecía que nos ocupan encontramos una alusión directa a un receptor colectivo (la segunda persona del plural se usa en casi todos los casos) por parte de un sujeto de la enunciación (en ocasiones una primera persona del singular) que, puesto que parece apuntar a una difusión vocal de las obras, habrá de ser el emisor físico de las mismas. Detrás de él, se encuentra, sin embargo, el autor, que, a la vista de estos datos, compuso el poema pensando en la posibilidad de su transmisión a través de la voz. Autor y emisor físico nos hablan aquí, pues, a través de la figura del copista que preservó sus palabras para nosotros cuando aquellos ya no existían.

---

*Entre la voz y el silencio. La lectura en tiempos de Cervantes*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997 (en especial interesa el capítulo IV, «Ver, oír, leer...», pp. 47-56 y 102-106).

<sup>40</sup>El ms. *P* lee «fer» en lugar de «leer» (cfr. Willis, *ed. cit.*, p. 2). La lectura del ms. *O* y del fragmento de Medinaceli del *LALex* presenta más problemas que las de *MNS* y la *VSM* en cuanto al significado de *leer*: ¿'Leer la fuente y conponer o fazer el poema castellano'? ¿'Leer en voz alta al receptor el propio *LALex*'? El narrador dice que si «lo» cumpliere (¿= «leer un livro»?) no se tendrá por «mal escrivano». ¿Quién está, pues, detrás de este narrador: el autor, el copista, el emisor físico de la obra o alguna combinación de dos o más de estas tres figuras? ¿O, simplemente, nos encontramos aquí con una lección errónea? Gómez Redondo prefiere la lectura de *O* y cree, en consonancia con su interpretación de las cs. iniciales del *LALex* como expositoras de una poética recitativa, que es el narrador-intérprete quien habla aquí («Narradores y oyentes...», *cit.*, pp. 267-268).

Si es cierto que toda la evidencia encontrada hasta ahora apunta hacia el hecho de que los poemas del siglo XIII que aquí tratamos fueron compuestos teniendo en mente como forma primaria de difusión una lectura en voz alta, también lo es que aquí reside, y hasta aquí llega, la ‘oralidad’ (sería, pues, mejor decir ‘vocalidad’)<sup>41</sup> de estas obras, porque nadie duda de que sus textos fueron compuestos por escrito basándose fundamentalmente en fuentes también escritas. Las continuas referencias al acto material de la escritura por parte de autores y copistas como modo de composición de los poemas mismos no sólo apuntan hacia esto, sino que, además, parecen implicar, en muchos casos, la necesidad de la presencia del códice como objeto material en el acto de difusión y recepción de las obras. Veamos algunos ejemplos del *LAllex*:

En pocas de palavras vos quiero destajar  
la obra de las armas que Achilles mandó far;  
que si por orden todo lo quisiesse notar,  
serié un breviario que prendrié grant logar (c. 653);  
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.  
Quiérovos brement dezir el breviario,  
non vos quiero d’un poco fer luengo sermonario (cs. 1956-1957ab)<sup>42</sup>;  
Non podriemos contar todas las sus visiones [...]  
non cabrién en cartas bien de quinze cabrones (vv. 2470a y d).

---

<sup>41</sup>Tomamos este término de Paul Zumthor, «The text and the Voice», *New Literary History*, 16 (1984), pp. 67-92 (p. 69). Puesto que a lo largo del trabajo venimos tratando de textos compuestos por escrito, aunque destinados a ser transmitidos en buena medida por la voz, preferimos hablar de ‘vocalidad’ y no de ‘oralidad’ al referirnos a ellos. Este último término puede hacer referencia también a la forma de composición y podría, pues, prestarse a confusión.

<sup>42</sup>El ms. *O* lee «reglon», en lugar de «testo», en el v. 1956d (cfr. Willis, *ed. cit.*, pp. 340-341). La referencia al libro como objeto material parece, en cualquier caso, clara. Encontramos un eco de estos versos en el *LBA*, cs. 1631-1632ab:

*Fizvos pequeño libro de testo, mas la glosa  
non creo que es chica, ante es bien grand prosa,  
que sobre cada fabla se entiende otra cosa  
sin la que se alega en la razón fermosa.*

En este sentido, como hemos visto, los autores de los textos conservados suelen utilizar el verbo *leer* para referirse a su actividad receptora de las fuentes. Se establece, así, una oposición entre, de un lado, la lectura ocular (y, seguramente, también auditiva) de las fuentes latinas, que podríamos calificar de ‘profesional’, por parte de los autores, y, de otro, la pura o predominantemente auditiva de las obras romances, transmitidas vocalmente por un emisor físicamente presente, por parte de los receptores de éstas. La aparente incongruencia entre las referencias tanto a una difusión vocal como al libro como objeto material se salvaría fácilmente si pensamos en un contexto de difusión y recepción de las obras en el que tanto la voz como la letra se dieran cita, esto es, un acto de lectura en voz alta en el que se encontrara presente el códice como objeto material<sup>43</sup>.

Esta hipótesis vendría corroborada por el hecho de que las alusiones al receptor en los poemas conservados no siempre marcan la distancia entre un ‘yo’ y un ‘vosotros’. En muchas ocasiones el ‘yo’ de la enunciación (autor, emisor físico o copista) y el ‘vosotros’ receptor se aúnan en un ‘nosotros’ inclusivo. Esto se observa, por ejemplo, en los siguientes versos del *LAlex*:

Si los que son ministros de los santos altares  
sirviessen dignamente cad’ uno sus lugares,  
non serién tan crüeles los prñçipes seglares,  
nin veriemos nosotros tantos malos pesares.  
Somos los simples clérigos errados e viçiosos,  
los prelados mayores ricos e desdeñosos,  
en prender son agudos, en lo al perezosos,  
por ende son los santos irados e sañosos (cs. 1823-1824)<sup>44</sup>.

---

*De la santidat mucha es bien grand liçionario,  
mas de juego e de burla es chico breuiario*  
(ed. Jacques Joset, Madrid, Taurus, 1990, p. 681).

<sup>43</sup>En este sentido pueden verse Isabel Uría, «La forma...», cit., y *Panorama...*, cit., pp. 134-153.

<sup>44</sup>El ms. *O* difiere significativamente en la lección del primer hemistiquio del v. 1824a: «somos siempre los clerigos» (Willis, *ed. cit.*, p. 319). Esta lectura variante, sin embargo, no cambia nada sustancial para nuestro propósito.

El narrador pasa de la tercera persona del plural a un 'nosotros' inclusivo en el v. 1823d. Este 'nosotros' se mantiene en el v. 1824a para volver al 'ellos' en los vv. 1824b y c. La profesión de «clérigo (simple)», pues, parece poder tener que aplicarse a cualquier emisor de la obra (autor - transmisor de la obra por escrito - lector en voz alta). Ello excluiría a un juglar como transmisor de la misma, al menos como emisor físico típico. Pero, además, esa profesión de clérigo (simple) parece alcanzar también al receptor, que queda englobado en ella con el uso de un 'nosotros' inclusivo que se abandona inmediatamente al pasar a hablar de otros clérigos de alto rango. De forma análoga, un ámbito clerical, en sentido amplio, y, más concretamente, escolar, de emisión y de recepción del *LALex* se apuntaría también en las cs. 1956-1957 y 2508, como ha señalado Gómez Redondo<sup>45</sup>.

Sin llegar a una delimitación tan precisa del receptor, encontramos otros casos en el *LALex*, el *LAPol* y Berceo en que también parece sugerirse un público que escucha la obra romance, pero que es capaz de leer la fuente y comprobar en ella lo que el responsable de la enunciación está diciendo:

*LALex*:

non leemos su nombre, non vos lo sé dezir (v. 2164b);

---

<sup>45</sup>Cfr. «Narradores y oyentes...», cit., pp. 268-269. Gregory Peter Andrachuk ha demostrado la existencia de un deslizamiento discursivo similar de la tercera persona gramatical (del singular o del plural) en un 'nosotros' inclusivo en el *Sacrificio de la misa*. Tal deslizamiento apuntaría también hacia un contexto clerical de emisión y de recepción de este poema de Berceo (cfr. «Berceo's *Sacrificio de la Misa* and the *Clérigos ignorantes*», en John S. Miletich (ed.), *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermann. A North American Tribute*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1986, pp. 15-30). Michael Gerli desenmascara de forma brillante esta misma artimaña discursiva en el milagro XX («El monje embriagado») de los *MNS*, aunque, a mi parecer, queda lejos de demostrar concluyentemente que el público incluido en ese 'nosotros' de la colección mariana de Berceo estuviera compuesto por peregrinos (cfr. «Poet and Pilgrim: Discourse, Language, Imagery, and Audience in Berceo's *Milagros de Nuestra Señora*», en E. Michael Gerli y Harvey L. Sharrer (eds.), *Hispanic Medieval Studies in Honor of Samuel G. Armistead*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1992, pp. 139-151).

Miénbrame que solemos leer en un actor (v. 2390a);  
Solémoslo leer, dizlo la escriptura,  
que es llamado mundo del omne por figura (vv. 2508ab);  
Essa noche vidieron -solémoslo leer- (v. 2604a);  
Alçides de la cuna, com solemos leer (v. 27a);  
Dizen las escripturas, -yo leí el tratado- (v. 2289a)<sup>46</sup>.

*MNS:*

más serién los sus nomnes que nós d'ella leemos  
que las flores del campo, del más grand que savemos (vv. 42cd);  
Leemos de un clérigo (v. 101a);  
Si fazié otros males, esto non lo leemos (v. 143a);  
Por provar esta cosa que dicha vos avemos,  
digamos un exiemplo fermoso que leemos (vv. 377ab);  
Madre, bien lo leemos, dizlo la escriptura (v. 519a);  
Leemos un miráculu (v. 586a).

*PSO:*

Essa virgen preçiosa de quien fablar solemos  
fue de Villa Vellayo, segunt lo que leemos;  
Amuña fue su madre, escripto lo tenemos,  
Garçía fue el padre, en letra lo avemos (c. 11);  
si su vida leyerdes assí lo probaredes (v. 24d);  
Ál non escrevimos, sinon lo que leemos (v. 91d).

---

<sup>46</sup>Estos dos últimos ejemplos resultan interesantes, puesto que están puestos en boca de Alexandre. Se produce aquí no solo un deslizamiento de un narrador externo a otro interno (Alexandre), sino también la fusión del modo de operar con los textos de autor y personaje, que tiene su paralelo en la más amplia confluencia del saber de ambos que puede apreciarse en las cs. 38-47, en las que se detalla la educación del joven Alexandre, quien, a la edad de catorce años, domina ya el *trivium* y parte del *quadrivium* (música y astronomía), y posee conocimientos de medicina. Una identificación parecida entre la *clerezía* del autor y del personaje se da en el *LApol*, en el que el protagonista es definido por el narrador como «de letras profundado» (v. 22a), «bien dotrinado» (v. 22b) y por otros personajes como «omne bien enseñado» (v. 170a) y «clérigo entendido» (v. 510b). (Para el *LApol* pueden verse Manuel Alvar, «Apolonio, clérigo entendido», en AAVV., *Symposium in honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona, Quaderns Crema, 1986, pp. 51-73; Ronald E. Surtz, «The Spanish *Libro de Apolonio* and Medieval Hagiography», *Medioevo Romanzo*, 7 (1980), pp. 328-341 y «El héroe intelectual en el mester de clerezía», *La Torre*, 2 (1987), pp. 265-274; y Marina Scordilis Brownlee, «Writing and Scripture in the *Libro de Apolonio*: The Conflation of Hagiography and Romance», en *Hispanic Review*, 51 (1982), pp. 159-174). Tal identificación o confluencia de saberes y profesiones resulta interesante porque parece producirse no sólo entre autor del poema romance y personajes del mismo, sino también entre autor del poema romance, receptores de la obra romance y autor de la fuente latina.

Ha de notarse que en la mayoría de ocasiones se utiliza como sujeto de *leer* un ‘nosotros’ que a veces es simplemente plural de modestia, pero que, en otros casos, parece incluir también al receptor. Así pues, interpretadas en sentido literal, hay casos en que estas expresiones atribuyen al receptor la misma capacidad de lectura visual que tiene el autor. Esto ocurre en *PSO*, v. 24d. Los vv. 372ab del *LApol* son también muy significativos a este respecto:

Su nombre fue Teófilo, si lo saber queredes,  
catatlo en la estoria si a mí non creyedes.

*Catatlo*, referido al receptor, implica literalmente la lectura ocular de la fuente latina por parte de éste.

De hecho, la posibilidad de que el receptor corrobore lo que se está contando parece ser tomada siempre muy en cuenta. Así, el ‘yo’ de la enunciación se presenta en algunos casos como testigo de la verdad de lo narrado, dando incluso indicaciones al receptor sobre cómo encontrar aquello de lo que se habla<sup>47</sup>:

Yo Gonçalo que fago esto [el poema] a su onor [de Santo Domingo de Silos],  
yo la vi [la *casa* que el santo construyó], assí veyá la faz del Criador  
(*VSD*, vv. 109ab);  
Si entender queredes toda çertenidat,  
do yaze esta dueña de tan grant sanctidat,  
en Sant Millán de Suso, ésta es la verdat,  
fáganos Dios por ella merçed e caridat.  
Çerca de la iglesia es la su sepultura,  
a pocas de passadas, en una angustura,  
dentro en una cueba, so una piedra dura,  
como merescié ella, non de tal apostura (*PSO*, cs. 183-184).

---

<sup>47</sup>Una de las características de los «productos de la oralidad» señaladas por Ong, *ob. cit.*, pp. 36 y ss., es esta presencia testimonial del ‘yo’ de la enunciación, que genera una sensación de inmediatez entre el mundo real del receptor y el de lo narrado. No deja de ser curioso, sin embargo, que sea el autor y no el emisor físico quien parece hablar aquí (a no ser que compartamos la hipótesis de que ambos eran en origen la misma persona).

Parece, pues, que el responsable de la enunciación establece un vínculo cultural e ideológico entre él y el receptor, teniéndolo tan presente en la elaboración del texto que, en ocasiones, llega a incluirlo en él y a pedir su participación explícita<sup>48</sup>. Así, por ejemplo, el *LApol* está repleto de digresiones moralizantes del ‘yo’ de la enunciación, ausentes en la fuente latina, que incluyen al receptor, haciéndolo partícipe de la historia y de sus enseñanzas. En las cs. 51-55 se comenta el incesto de Antíoco y se recuerda al receptor la conveniencia de apartarse del pecado y de amar a Dios. El v. 61d es especialmente interesante:

deuiemos a tal Senyor laudar & bendizir.

Aparece aquí nuevamente ese ‘nosotros’ inclusivo que agrupa a autor, emisor físico y receptor en la alabanza a Dios, creando así un sentido de comunidad cristiana que implica a las tres partes. El uso del ‘nosotros’ inclusivo vuelve a aparecer en digresiones semejantes a lo largo del poema (cs. 93-94, v. 110d). El final del *LApol* es particularmente significativo a este respecto, pues, como colofón a una digresión de cinco estrofas en la que se implica directamente al receptor y se presenta a Apolonio como modelo para conseguir la salvación, en la c. 656 el ‘yo’ enunciador pide la respuesta explícita y abierta del receptor (utilizando casi la misma coletilla final que la *VSME*, poema conservado en el mismo códice que el *LApol*):

El sennyor que los vientos & la mar ha por mandar,  
Él nos dé la ssu graçia & Él nos denye guiar;  
Él nos dexe tales cosas comedir & obrar

---

<sup>48</sup>Otra de las características de los «productos de la oralidad» es, precisamente, su carácter participativo (cfr. Ong, *ibidem*, pp. 45-46, y n. 22 arriba). Para una revisión de la «teoría estándar» de la oralidad, en la que se pone en tela de juicio que las características normalmente atribuidas a este tipo de obras respondan a la realidad, cfr. Joyce Coleman, *ob. cit.*, pp. 1-33. Sin entrar aquí en el debate, lo que nos interesa resaltar es que la participación del receptor se textualiza en los poemas conservados, con lo que éste pasa en cierta medida a formar parte del proceso de creación del texto.

que por la ssu merçed podamos escapar.  
El que houiere sseso responda & diga AMEN<sup>49</sup>.  
A.-M.-E.-N.- deus.-

¿Quién habla o escribe aquí? ¿El autor? ¿El copista, puesto que, de nuevo, nos encontramos en un paratexto, en este caso el *explicit* del poema, y que, además, los dos únicos textos que contienen esta verbalización de la respuesta del receptor forman parte de un mismo código copiado por una mano única, lo que podría hacernos pensar en una práctica peculiar del copista en cuestión? ¿El emisor físico, que se dirige a la audiencia? ¿El propio público en la coletilla final? Sea como fuere, el receptor queda incluido en el poema hasta el punto de que su palabra se textualiza, se deja oír en los folios del manuscrito. En otros casos, la presencia del receptor como parte integrante de la obra también se hace sentir en los paratextos de los poemas conservados a través de la petición de una plegaria (*LAlex*, c. 2674) o de un vaso de vino (*VSD*, c. 2)<sup>50</sup>.

El Autor de los poemas de clerecía del siglo XIII se nos presenta, pues, como una entidad conformada por autor, emisor físico de la obra, copista y receptor. A estos habrá que añadir las propias fuentes. En este sentido, se observa que en los poemas romances se deja simplemente de contar si lo que se está narrando no aparece en la fuente:

non leemos su nombre, non vos lo sé dezir (*LAlex*, v. 2164b);  
el logar no lo leo, decir no lo sabría (*MNS*, v. 76b);  
Si fazié otros males, esto non lo leemos (*MNS*, v. 143a);  
quando no lo leyesse, decir no lo querría (*VSD*, v. 73c);  
De quál guisa salió dezir non lo sabría;  
ca fallesció el libro en qui lo aprendía;  
perdióse un quaderno, mas non por culpa mía,  
escribir a ventura serié grande folía (*VSD*, c. 751).

---

<sup>49</sup>Cfr. *VSME*, vv. 1450-1451: «Todo omne que hobiere sén, / responda e diga 'Amén'».

<sup>50</sup>Michael Gerli ha llegado a afirmar que, en ciertos pasajes de *MNS*, «his intended audience [de Berceo] exerts as much power upon the form and authority of the narrative as the very poet himself» («Poet and Pilgrim...», cit., p. 144). Sin atrevernos a tanto, sí creemos que los autores de clerecía del siglo XIII tenían tan presente la figura del receptor de sus poemas que lo textualizaron en multitud de ocasiones.

La operación contraria, es decir, relatar lo que hay en la fuente aunque haya dudas de su veracidad, también es aplicable a los poemas que nos ocupan<sup>51</sup>:

Una fazaña suelen las gentes retraer,  
-non yaze en escripto, es malo de creer-,  
si es verdat o non, yo non y de qué fer,  
mager, non la quiero en olvido poner (*LALex*, c. 2305).

El narrador se refiere al conocido episodio del 'submarino', en que Alexandre va a conquistar y someter los reinos del mar, y parece poner en tela de juicio su valor de verdad por no *yazer en escripto*. Sin embargo, el episodio figura tanto en la *Historia de Preliis* como en el *Roman de Alexandre*, dos de los textos más manejados por el autor del *LALex*<sup>52</sup>. Las dudas proceden, pues, del carácter fantástico de lo que se narra, no de que no esté puesto por escrito. De hecho, en el propio *LALex* nos encontramos con otro caso similar, puesto ahora en boca de Alexandre:

Cuentan los actoristas, que dizen muchas befas,  
que fue una serpiente que avié siet cabeças (vv. 1197ab).

Las «befas» de los «actoristas» no impiden que el autor, a través de su personaje principal, siga relatando, movido por una suerte de necesidad imperiosa de contar. Si pensamos en una difusión esencialmente vocal del poema, en la que tanto emisor como receptor estuvieran físicamente presentes, podríamos postular quizá que esta necesidad recurrente de justificar lo que se cuenta con el recurso a la *auctoritas* del *escripto* vendría condicionada por la propia inmediatez de las condiciones de recepción. La presencia real del público en el acto de transmisión de la

---

<sup>51</sup>Harriet Goldberg («The Voice of the Author...», cit., pp. 102-104) señala que ésta es una característica del *LALex* que lo diferencia de los poemas de Berceo y del *PGF*. No obstante, acabamos de ver cómo en el *LALex* también se deja de dar información en ocasiones por falta de datos.

<sup>52</sup>Cfr. Ian Michael, *The Treatment of Classical Material in the «Libro de Alexandre»*, Manchester, Manchester University Press, 1970, p. 292.

obra haría que el autor se escudase en sus fuentes para relativizar el alcance de la autoridad de su voz y de la del emisor físico, y evitar así posibles reacciones explícitas de los receptores que pusieran en peligro la ‘publicación’ de la obra<sup>53</sup>. La introducción del ‘yo’ de la enunciación como testigo de lo narrado podría interpretarse de forma similar.

Este apego a las fuentes llega a casos extremos en los que fuente y poema romance se funden en uno. Así ocurre en el *PSO* en un par de ocasiones (cs. 152-156 y 166-173). El autor de la fuente latina, Munio, se desliza sin transición de ningún tipo en el poema de Berceo como ‘yo’ de la enunciación, para después salir de él con la misma impunidad:

La madre de la dueña [Amunia, madre de Oria] fizo *a mi* clamar  
[empezamos a sospechar que este ‘yo’ no puede ser ya Berceo o un  
emisor físico de la obra, pues Amunia vivió más de siglo y medio  
antes de que se compusiera el *PSO*],  
*fízome* en la casa de la fija entrar,  
yo que la afincasse si podiese hablar,  
ca querié dezir algo, non la podién entrar.  
Dixiéronli a ella quando *yo fui entrado*:  
«Oria, abri los ojos, oirás buen mandado;  
*resçibe a don Muño, el tu amo honrado*,  
que viene despedirse del tu buen gasajado» [...] *Ovo destas palabras Muño mucho plazer...*  
(cs. 152-153 y v. 156a -la cursiva es mía).  
*Yo Muño, e don Gómez çellerer* del logar,  
*ovimos a Amuña de firmes a rogar* [...].  
Non echó esti sueño la dueña en olbido,  
ni lo que li dixiera Garçía su marido;  
*recontógelo todo a Muño* su querido,  
*él decorólo* todo como bien entendido  
(vv. 166ab y c. 173 -la cursiva es mía)<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup>Téngase en cuenta a este respecto que en el siglo XIII (y aun mucho después) las obras se publicaban primordialmente a través de la voz (cfr. Chaytor, *ob. cit.*, pp. 115-137)

<sup>54</sup>El episodio de don Melón y doña Endrina en el *LBA* presenta un deslizamiento similar del ‘yo’ narrador, complicado por un desdoblamiento también en el plano de los personajes (Arcipreste - don Melón). La bibliografía sobre este particular es muy amplia y las posturas de los críticos son completamente divergentes. Resultan muy interesantes

El autor de la fuente, pues, entra en el poema romance como 'yo' enunciador. Perdidas las condiciones originales de emisión de las obras, en las que el paso de un 'yo' a otro podría haber sido marcado por elementos extratextuales (cambios de voz, gestos, etc.) que lo aclararan o, simplemente, haber pasado inadvertido en el flujo de una transmisión vocal en la que la vuelta atrás no es posible, nos encontramos hoy ante un texto híbrido y un tanto confuso, del que el autor de la fuente forma parte sustancial. Más allá del reconocido apego al *escripto* de los poetas de clerecía, lo que hallamos aquí es la invasión del texto romance por aquél. Asistimos, pues, a la apropiación de la fuente en una nueva obra, que la engulle y la incorpora como propia; a un caso, si se nos permite la anacrónica y borgiana expresión, de *pierre-menardismo* por parte del autor del poema romance<sup>55</sup>.

---

G.B. Gybbon-Monypenny, «'Dixe la por te dar ensienpro': Juan Ruiz's Adaptation of the *Pamphilus*», en G.B. Gybbon-Monypenny (ed.), *Libro de Buen Amor Studies*, Londres, Tamesis Books, 1970, pp. 123-147; Jacques Joset, *Nuevas investigaciones sobre el «Libro de buen amor»*, Madrid, Cátedra, 1988, pp. 25-29; María Rosa Lida de Malkiel, «Nuevas notas para la interpretación del *Libro de buen amor*», en *Estudios de literatura española y comparada*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, pp.14-91, y *Dos obras maestras españolas: el «Libro de buen amor» y «La Celestina»*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966; Humberto López Morales, «La estructura del narrador 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, SERESA, 1973, pp.38-50; Alfonso Rey, «Juan Ruiz, don Melón de la Huerta y el yo poético medieval», *Bulletin of Hispanic Studies*, 56 (1979), pp.103-116; Dayle Seidenspinner-Núñez, *The Allegory of Good Love. Parodic Perspectivism in the «Libro de Buen Amor»*, Berkeley, University of California Press, 1981; Leo Spitzer, «Note...», cit., y «Algunos aspectos del yo en el *Libro de Buen Amor*», *Ribalta*, 6 (1993), pp. 91-105; y Anthony N. Zahareas y Óscar Pereira, *Itinerario del «Libro del arcipreste»: glosas críticas al «Libro de buen amor»*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1990; así como las introducciones y notas críticas de las excelentes ediciones del *LBA* de Alberto Blecua (Madrid, Cátedra, 1992), Gybbon-Monypenny (Madrid, Castalia, 1988) y Joset (Madrid, Taurus, 1990).

<sup>55</sup>Para T. Anthony Perry (*Art and Meaning in Berceo's «Vida de Santa Oria»*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1968, pp. 46-47), este deslizamiento del 'yo' se explicaría por la comunión existente entre Berceo y sus fuentes, que conformarían una sola voz a la hora de narrar lo que realmente importa: la vida de la santa. Harriet Goldberg («The Voice of the Author...», cit., p. 104) objeta que en ningún otro lugar se

## 5. EL AUTOR DISPERSO DE LAS OBRAS DE CLERECÍA DEL SIGLO XIII

Así pues, ¿quién habla? ¿Quién escribe? Al aplicar estas preguntas a los poemas de clerecía del siglo XIII nos encontramos con el hecho de que hallamos en ellos una multiplicidad de voces o, por mejor decir, una Voz única emitida por instancias distintas. Los textos medievales conservados por escrito no son más que la punta del iceberg en lo que en un tiempo fue un vasto piélago de vocalidad. La distancia que los separa de lo que en su día fueron las obras hace que hoy sea difícil en muchos casos determinar a quién pertenecen las palabras que estamos leyendo. Los interrogantes de Barthes cobran, pues, un sentido literal, previo a cualquier consideración filosófica, cuando se formulan con respecto a los poemas que aquí hemos considerado. Lo mismo podría decirse de la pregunta de Foucault con la que, asimismo, comenzábamos el trabajo. ¿Qué es un autor? En una época en la que los derechos de autor y la propiedad intelectual no existían, y buena parte de la producción 'literaria' era anónima, aparecieron unos poemas que hoy nos dejan vislumbrar unas obras cuya autoría podríamos calificar de difusa. El Autor de los poemas de clerecía del siglo XIII es el autor, el copista, el emisor físico, el autor o los autores de la(s) fuente(s) y el receptor. Estas cinco entidades cooperaron en la creación de la obra de manera diferente, como hemos tratado de mostrar. Sus voces confluyen en una Voz única cuya autoridad ideológica y moral, ejemplarizante en fin, reside en la suma de las cinco cuerdas que la

---

observa en Berceo tal comunión con las fuentes. Por su parte, Gómez Redondo («Narradores y oyentes...», cit., p. 277) considera posible que aquí haya una cesión del punto de vista de la autoría de Berceo a Munio, quizá para trasladar al receptor al tiempo real en que vivió Oria. Nosotros creemos que tal deslizamiento del 'yo', posible en tiempos de Berceo por la inexistencia de los conceptos de propiedad intelectual y de derechos de autor y por la falta de una teoría narratológica que delimitara con precisión el alcance y función de las distintas voces narrativas, se explicaría también (y, a la vez, resultaría menos problemático de lo que hoy nos parece) por las circunstancias peculiares de emisión y de recepción de la obra y por las convenciones que, a buen seguro, habían de gobernar tal contexto comunicativo, condiciones que hoy nos resultan imposibles de recuperar.

componen. Todas estas figuras fueron imprescindibles en el proceso de creación y de difusión de las obras y su huella aún puede rastrearse, si bien de forma muy parcial, en los textos conservados. «Catatlo en la estoria si a mí non creyedes».