

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura
Escuela de Postgrado

“La clasificación de géneros literarios en la Baja Edad Media”

Tesis [para optar al grado] de Magíster en Literatura Mención Teoría Literaria

Alumna:

Paulina Bravo

Profesor: Manuel Jofré

Santiago, marzo de 2008

Introducción. El problema de los géneros literarios . .	1
I. La problemática genológica .	1
II. Los géneros literarios en la Edad Media .	4
a) La tradición clásica . .	4
b) Las influencias de la retórica en la literatura vernácula .	8
c) La literatura vernácula .	10
d) La narración: La épica y la novela medievales. .	12
III. La visión de mundo que se manifiesta en la elección de un género literario .	14
IV. De la pertinencia y utilidad de la clasificación de géneros literarios . .	16
Hipótesis .	19
I. Objetivos generales . .	22
II. Objetivos específicos . .	22
Estado de la cuestión . .	23
I. Apreciaciones acerca de Teoría de los Géneros Literarios . .	23
II. Aristóteles. <i>La poética</i> como una descripción de los géneros de su tiempo . .	24
III. César Ségre. Los géneros como una categoría representativa de la sociedad . .	25
IV. Tinianov. El género como un sistema de relaciones . .	27
V. Gérard Genette. La noción del “archigénero” . .	28
VI. Jauss y la teoría de la recepción .	30
VII. Mijail Bajtín. Necesidad de una historia de los géneros literarios . .	33
a) Del plurilingüismo a la polifonía .	33
b) Evolución de la novela europea . .	35
c) La sátira menipea como el punto de origen de la novelización .	37
Metodología .	39
I. Perfil de las obras estudiadas .	39
1. El libro de Alixandre .	39
2. El libro de Buen Amor: .	40

II. Metodología de análisis .	41
Análisis .	45
I. De los temas, tópica y figura .	45
a) Tópica del exordio . .	45
b) Tópica de la conclusión .	51
c) Tópica de la consolación .	52
d) El mundo al revés y la invocación a la naturaleza . .	55
e) La batalla .	60
f) El “buen amor” . .	63
II. Modos discursivos presentes en la composición de las obras estudiadas .	66
a) Del personaje principal . .	67
b) De los discursos presentes en la composición de cada poema .	69
c) <i>Intellectum tibi dabo</i> : El discurso de la sabiduría clerical . .	74
d) El enciclopedismo del siglo XIII . .	76
e) La presencia de la fábula en el <i>Alixandre</i> y el <i>Buen amor</i> .	78
Conclusión .	81
I. <i>El libro de buen amor</i>: Una parodia de la literatura clerical .	81
II. El original y su parodia. Productividad de un estudio comparativo .	84
III. El género de <i>El libro de Alixandre</i> y <i>El libro del buen amor</i> .	87
Bibliografía .	95
Obras estudiadas .	95
Bibliografía teórica fundamental .	95
Bibliografía complementaria .	96

Introducción. El problema de los géneros literarios

I. La problemática genológica

La reflexión respecto de los géneros literarios ha sido un problema que ha acompañado a la literatura desde que se comenzó a teorizar acerca de ella. Para nadie es desconocido que dicha discusión no ha tenido aún su punto final y, probablemente, nunca lo tenga. En general, a través de la historia se han tratado de fijar ciertos parámetros para distinguir y clasificar el diverso mundo de las obras literarias. En algunos casos, se han llegado a proponer teorías interesantes y productivas para el ejercicio de los análisis literarios, pero más temprano que tarde, todas ellas muestran alguna característica que devela el reduccionismo, al parecer inevitable, que no pueden dejar de presentar. Tal vez, el hecho de “teorizar” es lo que provoca el choque entre los discursos empíricos y los modelos propuestos por la teoría. Si se parte del supuesto de que no existen los “textos puros”, entonces solo imaginar la posibilidad de establecer un modelo que en la práctica no se agote es iluso. Por otro lado, no hay que desconocer que todo modelo teórico no es más que una aproximación metodológica que sirve de herramienta para acercarse a la realidad, e incluso predecirla. En este sentido, todas las teorías son buenas, pero en la Baja Edad Media, el problema consiste en que la distancia entre el discurso literario y la

teoría es tan abismante, que sería ceguera negar la tosquedad de tal teorización (algún otro podría condenar al discurso divergente como burdo, erigiendo de este modo el postulado teórico al nivel de regla o ley superior, lo que desde esta perspectiva es considerado erróneo porque debe ser la teoría la que sigue el objeto de estudio y no viceversa).

Los modelos teóricos hasta aquí referidos surgen con Platón y Aristóteles en la Antigüedad. Fue en ese momento cuando se planteó por primera vez el deseo de describir el discurso. Para esto, se definieron tres criterios fundamentales y que sirvieron de base para toda la genología posterior: modo de enunciación, medio de enunciación y objeto imitado¹. Tras este primer paso, la historia de la genología se pasea entre la confirmación, la interpretación y el rechazo de los postulados clásicos. Así es como lo afirma Genette, tras el estudio de toda la tradición genológica, el que concluye con una síntesis y visión panorámica que destaca la acción de Aristóteles en la Historia de los Géneros como punto de referencia permanente.

Todas las teorías evocadas hasta aquí —desde Batteux hasta Staiger— constituían tantos sistemas integrados y jerarquizados como el de Aristóteles, en el mismo sentido que los diversos géneros poéticos se repartían entre las tres categorías fundamentales, así como en subclases: bajo el épico, epopeya, novela, novela corta, etc.; bajo el dramático, tragedia, comedia, drama burgués, etc. ; y bajo el lírico, oda, himno, epigrama, etc (Géneros, tipos, modos 216).

De la reflexión de Genette hay que destacar la visión jerárquica que predomina en el ordenamiento de los géneros. Se presentan aquellos llamados tradicionalmente “fundamentales”, y en algunos casos “naturales”², bajo los cuales se subordina todo el abanico de las distintas manifestaciones literarias. Luego, expone cómo esa misma taxonomía se vuelve insuficiente e imprecisa, dada la complejidad y multitud de formas literarias que deberían ser incluidas en alguna de estas categorías. Hay que recalcar que en una edición posterior de este mismo trabajo, Genette se desdijo de esta afirmación tan lapidaria respecto de los planteamientos de Aristóteles. Para él, considerar que en la *Poética* se establecía un método jerárquico e inclusivo de clasificación, donde el género

¹ La genología es la disciplina que estudia los géneros literarios. Los define, clasifica, analiza y observa su evolución en el tiempo. Aristóteles definió en su propio estudio genológico tres criterios organizadores de una clasificación tentativa que él mismo desarrolló en *La poética*. Dichos criterios son el modo de enunciación, el medio de enunciación y el objeto imitado. Por su parte, Platón distingue entre *logos* y *lexis*, siendo el primero una categoría de discurso en cuanto contenido; y la segunda, una categoría de dicción, lo que se llamará *modo*. En sus razonamientos, Platón se refiere a la poesía narrativa (excluyendo la poesía lírica) y Aristóteles se aboca a la observación de *la imitación en verso*, dejando fuera a la prosa y lo no imitativo. De esta manera, ambas fuentes establecen como poético a lo imitativo y utilizan como criterio diferenciador a la variable del modo de enunciación. Según lo señala Genette en *Géneros, tipos, modos*, la genología ulterior ha dependido grandemente de esta teoría.

² “Naturales” en el sentido de que se subdividen de acuerdo al modo de enunciación que utilizan. Como los modos son categorías lingüísticas antes que literarias, la percepción de que conforman géneros “naturales” que contienen a los demás se da en forma casi instantánea. El problema es que la clasificación genérica no considera sólo la enunciación sino también el tema, por lo que se da una relación de inclusión (según lo interpretado en Aristóteles) donde el género subordina al modo. Genette también alude a la denominación de “tres géneros fundamentales” que ha adoptado una apariencia de eternidad, a pesar de no haber sido comprendida como las partes genéricas de la literatura en Aristóteles (*Géneros, tipos, modos*).

subordina al modo, es un error histórico de interpretación. Su postura actual establece que no hay inclusión, sino que solo existe una intersección, y que Aristóteles ha sido por siglos leído erróneamente:

La atribución a Platón y Aristóteles de la teoría de los “tres géneros fundamentales” es un error histórico que causa una confusión teórica. (...) “Sin duda, decía yo, [la relación entre los géneros y los modos] no es, como sugiere Aristóteles, de simple inclusión, etc.”. “Como lo sugiere Aristóteles”, y, me di cuenta: ¿Sugiere Aristóteles tal cosa o no lo hace? Parece entonces que no lo hace, pero no estaba completamente seguro, más que de la construcción era ambigua. Para Aristóteles, contrariamente a la mayoría de los poetas posteriores, clásicos o modernos, la relación entre la categoría de género y aquella que yo llamo por el nombre de modo (el propio término de género no aparece en la Poética) no es de simple inclusión. Hay y no hay inclusión, o más bien, hay (al menos) una doble inclusión, es decir una intersección. [En Aristóteles] las categorías modales y temáticas tienen entre ellas alguna relación de dependencia, el modo ni incluye ni implica el tema, el tema ni incluye ni implica el modo (Introduction à l’architexte 77)³.

Como se lee, la reflexión iluminadora de Genette señala que Aristóteles puede haber sido mal interpretado, a causa de una construcción ambigua de su *Poética*. Despejado el problema, es posible afirmar que la relación entre las categorías es de dependencia y no de obligación mutua. Visto así, la problemática genérica da una vuelta de tuerca: La concepción de género como compartimento estanco que se manifiesta en una serie de realizaciones modales subordinadas, se flexibiliza hacia una visión que observa el fenómeno como una constante construcción de discurso que pone en juego cada vez la elección de modo y de género, sin considerar a alguno de estos factores como directriz del otro. Según esta lógica, Genette plantea el concepto de “archigénero”, que será equivalente a la noción de género, pero cumplirá la función de rectificar el significado del concepto. El archigénero será un conjunto de “exigencias” mínimas para la identificación de un discurso dentro de una clasificación dada, pero, en ningún caso, se comportará de una manera distinta que los géneros empíricos. Es de esta manera como Genette enfrenta todas las aristas del problema; respecto de la relación entre modos y géneros, abandona la subordinación entre ambos; a propósito de la confrontación entre el discurso real y la clasificación genérica, plantea la necesidad de que lo histórico sea considerado en el estudio de la determinación de los géneros; y, respecto de los archigéneros, declara que son categorías no empíricas y, por lo tanto, no históricas. En conclusión, lo normal es

³ *“Dans la mesure où l’attribution à Platon et Aristote de la théorie des <<trois genres fondamentaux>> est une erreur historique que cautionne et valorise une confusion théorique. (...) <<sans doute, disais-je, (la relation des genres aux modes) n’est-elle pas, comme le suggère Aristote, de simple inclusion, etc.>>. <<Comme le suggère Aristote>>, est, je m’en avise, équivoque: Aristote suggère-t-il qu’elle l’est ou qu’elle n’est l’est pas? Il me semblait alors qu’il disait qu’elle l’est, mais je n’en étais sans doute pas trop sûr, d’où le prudent suggère est la construction ambiguë (...). Que chez Aristote, et contrairement à ce qui se passe chez la plupart des poéticiens ultérieurs, classiques ou modernes, la relation entre la catégorie du genre et celle de ce que j’appelle en son nom le mode (le terme de genre lui-même, après tout, n’est pas dans la Poétique) n’est pas de simple inclusion. Il y a et il n’y a pas inclusion, ou plutôt il y a (au moins) double inclusion, c’est-à-dire intersection. [En Aristóteles] les catégories modales et thématiques n’ont entre elles aucune relation de dépendance, le mode n’inclut ni n’implique le thème, le thème n’inclut ni n’implique le mode”.*

que los géneros y los modos se mezclen, por lo que es un error metodológico hablar de géneros “naturales” o “fundamentales”⁴.

II. Los géneros literarios en la Edad Media

a) La tradición clásica

Como ya se ha esbozado, la determinación de los géneros es un problema que atraviesa todas las épocas de la historia literaria. Para las mentes actuales, ese cuestionamiento se presenta de una forma mucho más compleja durante el Medioevo, pues, en ese momento, se había establecido como referente de producción de discurso a los modelos genéricos propios de la Antigüedad Clásica, especialmente, los propios de la retórica latina. Los escritos de Horacio, Virgilio, Quintiliano, junto con la anónima *Rhetorica ad Herennium*, habían sentado las bases de una teorización e interpretación de los discursos en general (no solo los literarios). No obstante, salta a la vista que los escritores medievales, a diferencia de sus descendientes renacentistas, no siguieron dichos postulados como si de leyes inviolables se trataran; el medioevo es un período de conocimiento y aplicación relativamente “libre” de una teoría que más tarde adquiriría el rango de “intocable”.

En el período que va desde la Antigüedad tardía hasta el siglo XII se distinguen dos vías de la influencia cultural latina: por un lado, la gramática descriptiva desarrollada por los escolares; por el otro, autores romanos que son leídos directamente, tales como Virgilio u Ovidio, porque son vistos como modelos y como creadores de una poética.

En la otra vertiente, se observa el comentario y la descripción de los gramáticos de la Alta y Baja Edad Media. La reflexión medieval acerca de los discursos apuntaba, más bien, a asuntos retóricos antes que genológicos, lo que se puede comprobar con la lectura de los manuales descriptivos y preceptivos que se escribieron en ese tiempo, desde quien instituyera las siete artes liberales (Prisciano en el siglo VI d.C), hasta los preceptistas de los siglos XIII y XIV. En general, se observa un interés dialéctico antes que literario; mientras se desarrolló la teoría del discurso persuasivo, el arte literario creció al alero del romance y de la influencia del latín en las lenguas producciones vernáculas. Este fenómeno es calificado por algunos como una “ruptura epistémica” en el ejercicio de la literatura —tal es el caso de César Ségre (1985) quien afirma la desaparición de la linealidad evolutiva de los géneros literarios durante ese período⁵.

Uno de los fenómenos que determina este escenario es el rol de la retórica, que no es vista como una disciplina subsidiaria de la actividad poética, sino que parece ser parte esencial de la educación de todo escritor culto. Cada escolar tenía considerado dentro de

⁴ En palabras de Genette: “Niego que una última instancia genérica, y sólo ésta, pueda definirse por medio de términos que excluyen lo histórico: cualquiera que sea el nivel de generalidad en que nos situemos, el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho natural y el cultural” (*Géneros, tipos, modos* 230).

su programa de estudios a las disciplinas de las siete artes liberales, conocidas como *trivium* (Gramática, Retórica y Dialéctica) y *cuadrivium* (Aritmética, Geometría, Astronomía y Música), siendo las primeras la base de todo estudio ulterior. En el caso del *trivium*, el orden en el que se impartían las disciplinas siempre establecía a la Gramática como el punto de partida que daba inicio a toda la educación. Ella correspondía al arte de la literatura y su análisis, y su comprensión era indispensable para la correcta adquisición de los estudios retóricos y dialécticos⁶.

La gramática era la disciplina de la interpretación y era apreciada en tanto herramienta para la investigación, análisis y correcta interpretación de textos bíblicos. Uno de los textos más populares para su estudio fue la *Institutio gramaticae* de Prisciano, donde se analizaban en profundidad los primeros doce versos de la *Eneida*. Es interesante notar que la obra comentada de Virgilio representaba para el escolar medieval un “modelo” de análisis literario, al mismo tiempo que fijaba los métodos de aprendizaje. Es en la *Institutio...*, donde se instituyen las siete artes liberales, y finalmente, se amplifica la admiración por el objeto analizado, también de origen latino, la *Eneida*.

La retórica y gramática medievales fueron profusas en obras e interpretaciones de las poéticas de la Antigüedad. Uno de los autores de la Antigüedad Clásica que más influyó en los comienzos de la Alta Edad Media fue Horacio. Él consideró el arte de la retórica en combinación con la actividad literaria, creando así una obra que establece una serie de preceptos de poética y que es conocida como *Ars poética*, donde, curiosamente, Horacio repite el molde de la tríada posaristotélica, a pesar de que los poetas contemporáneos a él utilizaban otro tipo de géneros literarios. Esto demuestra en qué

⁵ Afirmación discutible, porque, si bien es cierto que los diversos manuales de la época demuestran los dichos de Sègre como innegables, hay que señalar que la preocupación de los gramáticos trascendía lo meramente literario para abocarse al estudio de los fenómenos discursivos. La investigación escolar tenía como punto de inicio de los estudios a modelos eminentemente literarios (Virgilio en sus diferentes tonos, alto, medio y bajo), mezclando en la teoría los fenómenos de lenguaje que servían para fines distintos (entretener, argumentar, sermonear, etc.). Por lo tanto, tal como lo dice Sègre, es dable afirmar que no hubo una teorización acerca de los géneros literarios como tales, sino que lo que se dio fue una explicitación, descripción y preceptiva de los modos discursivos, entre los cuales se encuentran los literarios, aunque como estos no sirven como manifestación del espíritu racional del siglo XIII, no son considerados dentro del esquema de reglas y preceptos. Como contrapartida, en este siglo en que florecieron las universidades, eclosionan las literaturas nacionales que cultivan un espectro amplísimo de géneros literarios. Sólo dentro de estos mismos escritos se abordan los problemas genológicos específicos de la literatura (recuérdense las famosísimas estrofas iniciales del *Alixandre*, luego parodiadas por *El libro del buen amor*). Los escritores son escolares que están escribiendo en romance, al mismo tiempo que en paralelo lo juglares y pueblo componen canciones e historias destinadas a la transmisión oral. Es imposible que la labor de los escolares no se haya visto, en alguna medida, influida por los conocimientos adquiridos en las disciplinas de las artes liberales, principalmente, la gramática, la retórica y la dialéctica. Todas esto es prueba de una evidente preocupación en torno a temas genológicos, lo que explica las numerosas manifestaciones de nuevos tipos discursivos que poblaron las literaturas de aquella época; si a ello se suma la realidad de que muchos de esos discursos sirvieron de modelo para nuevos géneros (como por ejemplo, la novela), entonces no es aceptable la afirmación de la “ruptura epistémica”, en cuanto “laguna” en la evolución de los géneros literarios.

⁶ Ya se dijo que el estudio de lo literario estaba circunscrito a los análisis de las fuentes latinas; la influencia es evidente en la comedia, no así en otros géneros, donde la fuente se descubre por los *topoi* utilizados.

grado y de qué manera se fue imponiendo la visión de los “tres géneros literarios” como compartimentos estancos de origen “natural” y, por lo tanto, con la facultad de convertirse en preceptivos⁷.

Asimismo en esta época se debe considerar la omnipresencia de las expresiones figurales estudiadas, catalogadas y ordenadas en *tropos* y *figuras* por el anónimo autor de la *Rhetorica ad Herennium* (85 a.C.), quien estableció sesentaicuatro tipos que fueron copiados por todas las gramáticas que se escribieron con posterioridad. La importancia que se le dio a este catálogo habla de la visión del hombre medieval acerca del lenguaje: la percepción de las figuras como usos especiales de la lengua que atravesaban todos los modos discursivos y a los que se les reconocía una funcionalidad estética tan potente y atractiva que se consideraban como una parte esencial en el estudio de la retórica. Por esto, junto a la certeza de que las figuras tenían también utilidad para la persuasión, terminaron por ser denominadas “figuras retóricas”⁸.

Tanto Prisciano como Donato⁹ fueron de una importancia mayúscula durante toda la Alta Edad Media, pero la atención a sus manuales descriptivos comenzó a decaer a partir del siglo XII, porque la educación de ese entonces se abocó al estudio de materias de índole filosófica y teológica que no eran satisfechas por el modelo de las siete artes liberales. En adelante, los escolares no se limitarían a la mera descripción de los fenómenos, sino que extremarían la capacidad de comentar, abstraer y buscar la regla absoluta que rigiera los asuntos de lengua discutidos en cada lugar. El resultado de ese trabajo de reflexión abrió paso al reinado de la gramática preceptiva, donde predominaron personajes como Juan de Garland y Godofredo de Vinsauf.

La gramática preceptiva en su conjunto presenta la idea de que la disciplina tenía como tarea educar a los alumnos en todas las formas de discurso existente y necesarias para poder escribir y hablar. Establecen preceptos y generalizaciones que son producto de la abstracción propia del pensamiento del racional siglo XIII. Todo ello unido a la enseñanza de los tropos y figuras que siempre fue considerado como una parte fundamental de la educación, dada la evidente ubicuidad del fenómeno en todos los géneros discursivos usados. Ahora bien, en cuanto a la visión que se forjó en ese período respecto de los discursos, tal vez uno de los mayores aportes de la preceptiva medieval sea la observación de que no es posible escribir o componer fuera de algún modo discursivo. De esta manera, en las gramáticas se establece que el autor al escribir “debe

⁷ No obstante lo anterior, las preocupaciones teóricas versaban sobre el modo más que sobre la cualidad de género de una obra discursiva. Como ya se señaló anteriormente, la discusión acerca de los géneros literarios pareció quedar abandonada hasta finales de la Edad Media. Por lo tanto, la trascendencia de la obra de Horacio se remite a una cierta teorización que no es necesariamente tomada en cuenta, sino que más bien es recordada con respeto y rescatada en tiempos del Prerrenacimiento como si se tratara de una regla.

⁸ Según Auerbach (*Figura*), la denominación de “figura retórica” se atribuye a Quintiliano en el siglo I. Será él también quien distinga entre *tropos* y *figuras*, siendo los primeros referentes a significados improprios de las palabras, mientras las segundas aludan a conformaciones lingüísticas que se separen de los usos vulgares.

⁹ Donato: Gramático romano del siglo IV d. de C.

hacerlo de cierta manera” y se distinguen tres modos, prosaica, métrica y rítmica. Tras este paso, se pasará a la especificación del modo requerido según el tipo de composición buscada, configurándose así en forma incipiente los géneros, que en ese momento son reconocidos en la cultura de tradición latina como *ars dictaminis*, *ars poetriae* y *ars praedicandi*.

De esta manera, se constituyen los pilares de la clasificación y la especificación de cada tipo genérico “serio” en el ámbito de lo culto. Porque todas estas apreciaciones tienen como centro y preocupación la manifestación culta (en latín) del lenguaje.

Desde la perspectiva de la evolución de la cultura romance, se puede señalar que la métrica con la rítmica terminaron por fundirse en un solo modo, pero en ese entonces eran modelo de muy diferentes composiciones. La métrica estaba determinada por el metro clásico, mientras que la rítmica, lo era por el sistema silábico de las lenguas romances.

De todo lo dicho en materia de la tradición culta de raíz latina, se destaca lo siguiente: En primer lugar, la supremacía del modo por sobre la noción del género; en segundo lugar, el reconocimiento de que el lenguaje y la composición tienen como finalidad el oído (y no la lectura) del receptor; finalmente, la evidencia de que las disciplinas escolares influyeron en las literaturas vernáculas de uno u otro modo.

La herencia clásica, entonces, llega a Europa a través del mundo romano que se había embebido en su momento de la fuente griega. En general, la influencia griega es muchísimo menor —por desconocimiento de la lengua y pérdida de los manuscritos— por lo que dicha cultura es redescubierta mucho más tarde, principalmente gracias a la influencia del mundo árabe. Por esta razón, Aristóteles y su *Poética* no fueron relevantes en la preceptiva medieval, a pesar de que la figura de Aristóteles sí era conocida y considerada como imagen de la modernidad. Más aún, la obra aristotélica fue vital para un redireccionamiento de los estudios clericales del siglo XII, pues el descubrimiento de sus obras determinó una nueva forma de enfrentar el conocimiento, asunto del que se quejó explícitamente más de algún erudito, como es el caso de Juan de Salisbury en su *Entheticus*:

Para aprender mucho y leer poco alaba el joven sólo a Aristóteles y a todo aquello que Grecia tras la conquista dio a los latinos, despreciando a Cicerón y al escupir sobre las leyes, la física pierde valor, se marchitan todos los géneros literarios y sólo gusta la lógica (cit. en Várvaro 70).

Llama la atención la alusión que hace Juan de Salisbury al desinterés por los géneros literarios, entendiendo por tales al manejo que de ellos se hacía en el ámbito culto, es decir en el latín. Si la *Poética* no era conocida, entonces parecía como si Aristóteles no hubiera ocupado del problema de la literatura, por lo que a sus entusiastas seguidores no correspondía hacerlo tampoco. Felizmente, no parece haber habido más consecuencias para este fenómeno que el de haber dejado a las artes poéticas dentro de un razonable margen de libertad el que tuvo como producto un buen número de géneros que perviven hasta hoy. Claro que en desmedro de la comprensión que las épocas posteriores hayan podido tener de las creaciones medievales, puesto que, al descubrir la aparente preceptiva aristotélica sólo es posible determinar que en el Edad Media dichas normas no se respetaban en absoluto, situación que ha confundido los estudios del género desde

ese entonces hasta ahora.

b) Las influencias de la retórica en la literatura vernácula

Dentro de la enseñanza del escolar, las *figurae* eran consideradas de gran importancia y eran aprendidas y utilizadas comúnmente. Asimismo los *topica* eran de uso recurrente en las diversas composiciones. Es muy importante tener en cuenta esta realidad, para no interpretar erróneamente el sentido de un tópico o una figura.

En el caso de las figuras, estas eran consideradas como desviaciones de la lengua ordinaria. Se estipularon sesenticuatro, que se repetían en cada una de las gramáticas escritas, cuya fuente original es la *Rhetorica ad Herennium*, que fue el lugar en el que inicialmente se detallaron y explicaron ¹⁰.

Respecto de los tópicos, Ernst Robert Curtius detalla aquellos que fueron más comunes y que sirven como referencia para la comprensión de la visión de mundo de una época, al mismo tiempo, que permiten la comprensión de un código lingüístico simbólico manifestado a través de los lugares comunes, con su significado pleno y su aplicación contextual. Entre ellos, se encuentran algunos de índole netamente retórica y otros, más bien pertenecientes a la esfera de lo ético filosófico. Para Curtius, la batería de los tópicos “hacía las veces de almacén de provisiones; en ella se podían encontrar las ideas más generales a propósito para citarse en todos los discursos y en todos los escritos” (Curtius 123). Bajo ese punto de vista, es imprescindible conocer estos recursos para interpretarlos correctamente, tanto desde el punto de vista de su contenido literal y contextual dentro de un escrito determinado, como en su significado extensivo, el que considera la esfera de lo “no dicho” porque se da por supuesto en el momento de la producción. Algunos de los tópicos mencionados por Curtius son, en el marco de lo netamente retórico, la tónica de la consolación (el consuelo por la ineludible visita de la muerte); la falsa modestia (el orador se presenta humilde y muchas veces le ha sido ordenado escribir por lo que su intención no es de vanagloria personal); tónica del exordio (para preparar mejor al auditorio, entusiasmarlo mediante “lo nunca antes dicho” o la obligatoriedad de “compartir los conocimientos”, etc.); la tónica de la conclusión (para indicar al lector que la obra está concluida y completa, mediante fórmulas que aluden al cansancio del emisor o al fin de la luz del día). En cuanto a los tópicos referidos al imaginario ético-religioso de la época, Curtius menciona la invocación a la naturaleza con un sentido religioso; “el mundo al revés” para significar la desarmonía del mundo; “el *puer senex*” que fusiona la fuerza de la juventud con la sabiduría de la vejez, atributos propios solo de grandes hombres, emperadores o semidioses; además de una serie de usos metafóricos tales como la identificación de la alimentación con el aprendizaje, o la comprensión de la vida como un teatro, entre otras que se indicarán en caso que sea pertinente.

Al analizar el panorama, se observa que gran parte de estos usos corresponden a

¹⁰ No se enumerarán en este lugar las sesenticuatro figuras que se mencionan en los textos medievales por razones de espacio y porque ya están ampliamente explicadas en las publicaciones que son origen de esta investigación. Sin embargo, cuando sea el caso mencionar o referirse a alguna en particular, se realizará la explicación necesaria.

una herencia latina, por ejemplo, tal como indica Curtius la noción de *puer senex* como una sola entidad que comporta características de dos edades, había sido comentada inicialmente por Ovidio; así mismo la metáfora es una herencia de la *Rhetorica ad Herennium* recogida por Quintiliano. Es decir, en cuanto a la herencia cultural recibida por el clérigo medieval, si bien los paradigmas de creencias pueden haber cambiado radicalmente, la estructura superficial que algunas vez sirviera para describir y construir los discursos de la Antigüedad tardía, en el entorno medieval fueron revitalizados como modelos de comparación. No obstante lo anterior, el punto de vista medieval se mantuvo a distancia del modelo cultural que lo regía. Es importante recalcar este hecho por su relevancia para la correcta interpretación del tópico figural ¹¹.

Otra vía de influencia que ejercieron las disciplinas de la retórica y la gramática en la literatura medieval, es la aplicación directa de ciertos conocimientos a la hora de componer en lengua vernácula. Muchos escolares escribieron obras no cultas, pero desde la ineludible esfera de lo culto que habían estudiado y recibido. El escolar de ese tiempo acostumbraba a realizar creaciones de su propia mano, a manera de ejercicio de aprendizaje de la lengua, basado siempre en la imitación de los modelos que había estudiado en profundidad. De esta manera, se conseguía una habilidad y un aprendizaje que le permitían crear por sí mismo, siguiendo el modelo u oponiéndose a él, pero siempre en función de un modelo preestablecido.

Así, las creaciones escolares en general muestran apego a las reglas de la métrica o de la rítmica. En el primer caso, las obras eran producciones que seguían con mayor fidelidad la lógica impuesta por la Antigüedad Clásica y, a resultas de ello, se muestran como discursos de menor flexibilidad y que tienden más bien a la repetición de un modelo que a la creación de otro nuevo. Por el contrario, cuando el escolar era influenciado por la rítmica, entonces la tendencia era mayormente hacia el romance, por lo que el poema se desarrollaba con menos apego a la regla clásica.

Genicot señala que son influencia directa de los discursos clásicos las estructuras de las comedias y los *fabliaux* latinos (218) ¹². Estos últimos son muy comunes entre las creaciones medievales, sean estas en romance o en latín. Asunto que es relevante no olvidarlo, porque en general es común observar el error de creer que las narraciones picarescas medievales proceden nada más que del ingrediente popular de la cultura,

¹¹ Una manera de abordar el problema de la visión de mundo medieval es tomar en cuenta la influencia de los estudios de la Iglesia sobre el discurso sagrado (la Biblia en el Antiguo y Nuevo Testamento). La tradición de los Padres de la Iglesia influyó fuertemente en la cultura medieval. Ellos consideraron el vocablo “figura” desde una perspectiva algo diferente, en la que este concepto se presenta como una realización histórica que es espejo y promesa de otra realidad histórica que está por venir, a la que se le llama “consumación”. Si bien esta lectura no parece tener relación con el tema que aquí se discute, es de suma importancia tenerla siempre presente porque la visión de mundo y todo trabajo de exégesis medieval está basado en la perspectiva de la interpretación figural. Ésta determina un sentido de la historia, en donde la actualidad es promesa de una consumación futura, o bien, la actualidad es la consumación de un pasado figural. En ambos casos, la lectura que el hombre hace de la historia se rige por el sentido que la historia de la salvación le confiere, por lo tanto, se da una “interpretación unitaria y finalista de la historia universal” (Auerbach, *Figura*). El parafraseo de la proposición de Auerbach persigue principalmente poner el acento en la tesis de que el hombre medieval observa el mundo y la historia del hombre con una perspectiva que tiende a ordenar y fijar el universo en torno a un sentido establecido con anterioridad, asunto que, como se verá más adelante, tiene mucho que ver con este trabajo.

siendo que comparten antecedentes con la propia tradición cómica que tanto cundió en Roma¹³.

Al mismo tiempo, hay que señalar la coincidencia, de improbable casualidad, del florecimiento de las literaturas romances con el nacimiento de las universidades. Son los centros urbanos más desarrollados los que permiten la aparición de literatura vernácula sin restricciones, de la cual se tiene noticia solo por las alusiones a edictos que las prohibían por ser excesivas en el escarnio. Por desgracia, esas composiciones eminentemente orales se perdieron sin remedio. Sin embargo, muchas de ellas aparecen incrustadas (e indudablemente estilizadas) en muchos textos que los propios escolares redactarían, de lo que son solo un ejemplo las canciones de los goliardos que se conocen hoy día.

Otro punto que descarta la razón de la casualidad es que son, justamente, las universidades las que dan lugar al espíritu enciclopédico identificable en el siglo XIII, cuyo afán es posible ver manifestado en múltiples obras tanto literarias como de índole histórico (así, en la España de Alfonso X se escribía la primera historia que recopilaba información de todas las fuentes consideradas válidas en aquel momento (la Biblia, los cantares de gesta, crónicas, romances, anales, entre otros discursos). La misma intención, pero ahora con un objetivo didáctico el poeta del *Libro de Alixandre* expone una cosmología dentro del poema, dando cuenta de la exposición de una visión totalizadora que explica el mundo como un espacio resuelto y comprendido ya según un orden divino.

c) La literatura vernácula

El desarrollo de la literatura vernácula europea conjugó las diversas influencias y tradiciones, las que se ordenan en dos diferentes cauces: El culto y el popular. Entre los estadios de la tradición popular es posible encontrar a: 1) la tradición de la gesta de los cantares y las sagas, relacionada con las campañas militares, con la formación de la identidad nacional y héroes legendarios que eran motivo de orgullo para la comunidad, que se desarrollaron a partir del siglo VII (*Beowulf*) hasta el siglo XII (*Cantar de Mío Cid*), y que en cierta medida se continuó con el romancero; 2) las colecciones de cuentos populares, generalmente de índole picaresca, que tienen como punto cúlmine de desarrollo al *Decamerón* de Boccaccio en el siglo XIV, obra en la que se asigna al amor y la fortuna la responsabilidad de ser las fuerzas que mueven todo en el mundo.

¹² *Fabliaux*: Un tipo de cuentos en versos muy divulgado por los juglares. Están compuestos en versos cortos de ocho sílabas, con amplia cabida del elemento popular. En general, tienen carácter licencioso, buscando muchas veces en la obscenidad el elemento divertido. Reflejan un animado cuadro de la vida de la época, haciendo hablar a los personajes en la lengua que corresponde a su clase social” (Genicot 218). Savatier señala que los *fabliaux* tienen su origen en la parodia del amor cortés sublimado en el *lai* y la *chançon*. Se desarrollaron desde el siglo XII al XIV, es decir, en forma paralela a la literatura del amor cortés (*La poésie de la moyen age*). Este tipo de composición puebla *El libro de buen amor*.

¹³ Siempre se destaca que los romanos privilegiaron la comedia por sobre la tragedia; es una de las razones que se aducen para explicar la pérdida de la segunda parte de la *Poética* (“todos sabían de qué se trataba, por lo tanto no hacía falta escribir acerca de ello”). Me limito a entregar el dato independiente de lo inverosímil que parezca por momentos.

Antecedente de ella son los *fabliaux*, narraciones breves de entre doscientos cincuenta y quinientos versos octosilábicos dirigidas a los burgueses y al pueblo que tenían como fin principal causar risa, con un lenguaje simple, grosero y liberado por completo de la pomposidad y la sentenciosa seriedad de los escritores clásicos. El *fabliau* se desarrolló en Francia en el siglo XIII como contrapartida del amor cortés y su influjo se esparce por toda Europa con los cambios culturales que determinaron la decadencia del mundo eclesiástico, las guerras y la peste; 3) las colecciones de cuentos de origen oriental, judío o indio, transmitido a través de la cultura árabe y griega, que conforman una serie de historias que reflexionan acerca de la vida práctica con el fin de aconsejar o hacer escarnio de algún defecto. En general, muchas de estas historias son fábulas protagonizadas por animales, como es el caso del *Calila e Dimna*, pero existen también ejemplos, cuyos personajes son humanos, como en el *Sendebär*. Este tipo de literatura eclosionó con la llegada del siglo XIII, aunque hay antecedentes de ella en el siglo XI con la *Disciplina clericalis*, que aunque fuera escrita en latín, por temática, intención y estructura, se corresponde con esta vertiente de la tradición; 4) la épica clásica que continuó siendo inspiración para clérigos que compusieron obras narrativas en las que ocupaban como personajes a los antiguos héroes grecolatinos, Eneas, Aquiles, Héctor, Alejandro Magno. Entre ellas se encuentra el *Roman d'Alexandre* escrito hacia el año 1100 por Alberic de Pisançon, el que fue reescrito en el siglo XII por Lambert le Court y Alexandre de Bernay bajo el título de *Alexandre le Grand*, que es el antecedente directo del *Libro de Alexandre* (Savatier 95). La distancia que separa estas composiciones con su antepasado clásico es abisal. Así lo describe Savatier respecto del *Roman d'Eneas*, al compararlo con el original latino, *La eneida*.

Le ton a changé. L'épopée latine est devenue un roman d'aventures, une narration qui coule calmement, non sans quelque lourdeur, mais avec plus de familiarité, un ton plus didactique et volontiers sermonneur que son modèle (La poésie du moyen age 99).¹⁴

Tal vez la influencia clásica aparece como inmarcesible, pero siempre hay que tomar en cuenta las variaciones que sufre el modelo imitado. En el ejemplo medieval, son muchos los tipos literarios que son motivo de reescritura, refundiciones e imitaciones —las tradiciones populares y cultas de fábulas y cuentos, las epopeyas y obras de teatro y tratados que aún no se han mencionado—, pero es la transformación y adaptación del modelo lo que habla de la creación medieval en sí misma. Hasta aquí pareciera que lo principal es conseguir historias interesantes, como lo son las de los grandes héroes. Como es esperable, los clérigos no perderán la ocasión de ocupar dichas narraciones como pretexto para su actividad educativa. Este cauce de la literatura es netamente culto, dado que para acceder a él y desarrollarlo es necesario contar con los conocimientos y los medios para conocer las obras que sirven de modelo además de la capacidad para realizar la transposición al romance. 5) Otra vertiente culta son las obras de teatro desarrolladas a manera de divertimento por los propios clérigos y que se traducen en comedias elegíacas y humanísticas. Todas ellas de índole amoroso y bufonesco, tienen como fin principal la simple entretención de los estudiantes que las realizaban incluso

¹⁴ *El tono ha cambiado. La epopeya latina se ha transformado en una novela de aventuras, una narración que transcurre calmadamente, un poco pesada, pero familiar, y de un tono mucho más didáctico y aleccionador que su modelo.*

como ejercicio para el aprendizaje de la lengua latina. No corresponden a la tradición del romance, porque son composiciones en latín, pero estas obras se transformaron en creaciones literarias al ser traducidas al romance como es el caso del *Pamphilus* como la historia interpolada de don Melón de la Huerta en el *Libro del buen amor*. 6) El amor cortés, que fue motivo del ciclo artúrico y al que se le responsabiliza de la “invención del amor”, así como es entendido en los tiempos actuales. No hay que olvidar que el amor hasta la llegada del amor cortés aparece siempre como algo de menor relevancia o como una “enfermedad”. Tratados como el *Ars amandi* de Ovidio no son otra cosa que literatura burlesca que hace escarnio del amor; otros ejemplos no clásicos conducen hacia la misma conclusión, en las gestas no hay presencia del sentimiento amoroso, puesto que la relación con los compañeros de batalla es de una profundidad que supera con mucho a la relación esporádica del guerrero con su mujer.

La descripción de toda la literatura vernácula aparece como una proeza difícil de realizar en unas pocas líneas, por lo que se resumirá de la siguiente manera: Se observa en el desarrollo literario que hay dos vertientes importantes: la culta relacionada con el influjo de lo grecolatino y desarrollada por los clérigos con fines didácticos y de entretenimiento; la popular que se funda en la vida cotidiana para crear narraciones graciosas e irreverentes, respecto de los diferentes actores de la sociedad y que no se guarda de utilizar el lenguaje de la calle para hacerlo. Además, existen diversos momentos de desarrollo, una primera época de formación nacional, que desarrolló la gesta, un segundo momento de primacía clerical que realiza obras de todas clases, desde comedias humanísticas hasta *roman* con modelos en la epopeya y colecciones de cuentos que se inspiran tanto en la tradición oriental como en la popular y que acogen la visión del *fabliau* y del amor cortés; y un tercer momento que desborda lo eclesiástico anunciando el triunfo del humanismo para la configuración de un nuevo mundo, donde abunda la literatura dirigida al burgués y el artesano, que habla de problemas picarescos de cotidiana y que abandona la frase sentenciosa. De esto, el más común ejemplo es el *Decamerón*, escrito casi al mismo tiempo que el *Libro del buen amor*, y con el que no es absurdo establecer un símil en cuanto a sus agentes que son causa de la acción, el amor y la fortuna.

Es difícil establecer una red de influencias que esté delimitada claramente, dado que, al parecer, en ese entonces no había límites en la aceptación de un influjo ajeno. Como se ve, los clérigos incorporan lo popular y lo clásico, al igual que la vertiente popular acepta el influjo culto, como se ve en los *fabliau*, fábulas orientales y latinas (como Ovidio) que sirven para creaciones posteriores de ámbitos totalmente distintos.

d) La narración: La épica y la novela medievales.

Las dos obras que nos ocupan en esta investigación corresponden a narraciones de una historia; cada una de ellas identificable con una forma particular de relato medieval, siendo la narración de una hazaña colectiva o de una anécdota personal, a saber, *El libro de Alixandre* y *El libro de buen amor*, respectivamente.

En su *Literatura románica de la Edad Media*, Várvaro expone su visión respecto de los géneros narrativos de la épica y la novela en el contexto medieval. Según él, ninguno

de los dos discursos se corresponde con alguna creación previa, ya que el cantar de gesta manifiesta una preocupación comunitaria actual, lo que él denomina como un tipo de literatura “presente” y que cumple la función de cohesionar un grupo humano determinado. La cualidad de “actual” es lo que distancia a la epopeya del cantar, e incluso “es el elemento más característico y significativo de la poesía épica que, al representar la toma de conciencia de sí misma de una colectividad y el descubrimiento de sus intereses propios, se convierte en poesía nacional” (239); las señales formales que evidencian esto son, por ejemplo, la perspectiva de testigo del narrador y la solidaridad con el héroe. Por otro lado, los caracteres de los personajes son simplificados al punto de que el héroe es virtuoso en forma absoluta, mientras que el traidor está siempre dominado por la maldad. Hay que destacar que no es el enemigo infiel mostrado como un hombre indigno, sino que se representa al igual que el caballero cristiano en porte y honra, muriendo en su grandeza en el campo de batalla, mientras que los traidores perecen como perros ejecutados en situaciones ultrajantes.

La épica presenta entonces una hazaña colectiva, mientras que la novela refiere una aventura personal; los nexos con las obras aquí estudiadas son claros. *El libro de Alixandre* relata la historia de un héroe que representa o guía una colectividad. Por otro lado, el arcipreste no se representa más que a sí mismo, practicando una literatura testimonial. De esta manera, dos obras aparentemente similares en cuanto a forma y tipo se colocan en los polos opuestos dentro de un esquema tan simple como el de la oposición de épica y novela.

Respecto de las narraciones en general, existe otro aspecto importante de ser tomado en consideración. Los poetas medievales buscaron como inspiración elementos provenientes de la mitología clásica como, por ejemplo, el *Roman d’Alexandre*, fuente del *Libro de Alixandre*. A pesar de que, tanto la naturaleza de Eneas como la de Alejandro Magno no guardan relación ninguna con las preocupaciones del hombre medieval, sus caracteres son considerados modelos de admiración por el arrojo y nobleza de sus actos. Las composiciones medievales acentuarán estas características y las actualizarán en el contexto adecuado, consiguiendo con ello que estos héroes antiguos se alcen como caballeros cristianos. Asimismo, la percepción de lo mítico sufrirá una distorsión, al ser despojada de toda conexión con una religiosidad pagana, para dar paso a la recreación de un mundo que presenta elementos maravillosos y simbólicos. Esa es la estrategia del poeta del *Alixandre* al traer a Calcestrix; lo mismo hará el del *Buen amor* trayendo a Venus a su diálogo. Evidentemente, la inclusión de ambos personajes femeninos tiene fines por completo distintos en cada una de las obras, pero el recurso de utilizar elementos provenientes de la mitología persiste en forma análoga en ambas obras.

Una última característica que ostentan las obras de ese entonces son los usos retóricos propios de los clérigos. Es común ver, por ejemplo, cómo los autores basan sus argumentos en los dichos de sabios anteriores a él y que ya han sido ampliamente reconocidos como una autoridad (se cita a Catón, a Sócrates, etc.). Ya advertía Francisco López Estrada que dichas declaraciones del autor eran “a veces un alarde retórico que resulta solo un tópico, y hay que comprobar si son la reiteración del lugar común o la confesión de un influjo evidente” (66). Esta dificultad, sin embargo, es también indicio de influencias innegables, aunque estas no sean de la manera que se esperara, sino que

más bien correspondan a la transmisión de una tradición que ha juntado y mezclado elementos y aspectos de diferentes personajes antiguos. Para los clérigos, citar a Sócrates o a Virgilio significa darle sustancia y autoridad al propio discurso. Por esta razón, con frecuencia se encontrarán en estas composiciones autores provenientes de la cultura clásica.

A pesar de lo que opine Sègre, proponiendo la “ruptura epistémica” del período medieval, es difícil creer que los escritores de entonces hayan podido despojarse totalmente de una cultura que se estudiaba y admiraba en el momento que se instalaban como creadores ellos mismos. Una cosa es que la *imitatio* no sea considerada como un valor, como más tarde lo harían los renacentistas, y otra muy distinta es actuar como si el escritor medieval fuera una especie de personaje adánico o con la capacidad de sustraerse de toda la cultura recibida¹⁵. Por otra parte, hay que reconocer que Sègre propone un punto de vista sumamente interesante y agudo, al establecer como fundamento para la observación el hecho de que la literatura y los géneros medievales merecen un tratamiento especial a causa de las profundas diferencias que inevitablemente los separan del resto de la tradición.

Dados estos antecedentes, no es sorprendente encontrar que las clasificaciones fallan al tratar de ordenar las obras literarias de la Edad Media. Es cierto que en general fallan en cualquier época, pero, a causa de las peculiaridades de ese período, pareciera que la distancia entre el modelo y la teoría es más profunda. Para comprobar una afirmación como ésta, basta echar una mirada sobre los múltiples estudios y las obras mismas: Los autores no rigen la estructura ni la temática de sus obras según como alguna vez lo dictara un orden preestablecido por las teorías tradicionales y clásicas. No es de extrañar, dado que dichas teorías se basan en clasificaciones de tipo aristotélico, las que no eran conocidas en aquel entonces. Como probable consecuencia, se observa que los estudios serios determinan un género particular que existe solo en el contexto histórico que lo produce y que, por lo mismo, no es iterable, ni tampoco está sujeto a la evolución —más que sea para considerarlo como una influencia en la creación de algo nuevo—. De acuerdo a esto, no sería posible plantear una “teoría general de los géneros literarios”, puesto que los hechos niegan esa posibilidad. Sólo contamos con una diacronía de géneros que se suceden en el tiempo¹⁶.

III. La visión de mundo que se manifiesta en la elección de un género literario

¹⁵ Una afirmación de este tipo contradice de plano el fenómeno de la intertextualidad estudiado por Julia Kristeva. De más está decir que la autora de este trabajo comparte la teoría de que es imposible ignorar los discursos previos.

¹⁶ Se acumulan los géneros literarios específicos de un tiempo y un lugar determinados. Ninguno de ellos es simple y, de hecho, no es la intención aquí criticarlos como erróneos o excesivamente restrictivos. Es evidente que el aporte de sucesivos estudiosos en materia de literatura medieval es valiosísimo y ha servido para comprender a cabalidad los alcances de dichos géneros sin empantanarse en una discusión inútil que tratara de dilucidar a qué género de la tríada pertenece la obra.

No obstante lo anterior, es corriente encontrar que los análisis utilicen como base y principio de observación la diferencia que los textos medievales presentan respecto de los géneros considerados como “fundamentales” —concepto que ha sido una constante desde los románticos, según Genette— y que tienen, supuestamente, una raíz clásica al tiempo que una actualización moderna. A pesar del evidente anacronismo que ese gesto comparativo supone, dicha forma de trabajo tiene la virtud de convertirse en una herramienta de análisis altamente productiva cuando se la aplica con fines metodológicos de investigación, es decir, reconociéndola como un medio y no como una entidad absoluta y evaluadora de todas las formas discursivas con las que se la contrasta.

Ya que las investigaciones, en un gran número, observan cuán alejadas se sitúan las obras literarias de los modelos “puros”, cabría preguntarse también, la razón de ese alejamiento —para que la disquisición tenga sentido—. Para responder esto, es necesario establecer algunas cuestiones previas: El lenguaje no es una herramienta automática, sino que es un instrumento maleable, sujeto de una constante elección y selección por parte del ente emisor. Ninguna elección es gratuita ni inocente. Los lingüistas han demostrado que la facultad humana de escoger el modo discursivo es basamento de la configuración de mundo que realiza todo sujeto. Así, es posible declarar que la elección de género es un acto “político” de lenguaje que realiza cada autor en el momento de escritura de una obra literaria.

Toda obra literaria es un discurso que es, nada menos, que una declaración del autor frente al mundo; todos los elementos en la obra presentes, la relación entre los personajes, el lenguaje del héroe, la interpolación de discursos diversos, la distorsión de la “pureza” con la que se conciben los géneros literarios, son todos signos de una actitud que es reflejo del pensamiento humano —el lazo entre discurso y pensamiento es indisoluble—. De ahí la necesidad de comprender los alcances que tiene la elección de un discurso por sobre otro, o en otras palabras, de reconocer la importancia de la peculiar forma de aplicación de los géneros literarios. No es casualidad que sean los géneros literarios los que evidencian la activación de “zonas fronterizas” del cambio cultural y social, pues, “la vida más intensa y productiva de la cultura se da sobre los límites entre diversas zonas suyas” (*Estética de la creación verbal* 347), mientras los estudios literarios suelen más bien en fijarse en los momentos centrales y “puros” de cada zona cultural.

Tal como señala Bajtín, la maleabilidad de los géneros literarios es el fundamento que permite ver en ellos el cambio y la evolución de la historia de la literatura, sobre todo porque ellos suponen en su evolución un lapso de tiempo mucho mayor que el comúnmente asignado a los estudios literarios basados en pequeños períodos. El género literario es una suma de géneros discursivos que lo componen y que provienen de los diversos ámbitos de actividad humana. La evolución va a responder a los agentes desarticuladores de los órdenes establecidos, los que Bajtín asocia con la esfera no-oficial de la cultura. La idea de que la elección de género es un acto político, puede ser explicada más claramente con la tesis que Bajtín desarrolla en *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. En este trabajo, se propone que la voz subversiva de la plaza pública es la que, actuando como constante agente desestabilizador del discurso oficial, logra la participar socialmente en forma simultánea al discurso oficial. En este panorama, la cultura oficial será permanentemente interpelada por el discurso no oficial

de la risa desarrollado en la plaza pública a través de juegos monacales, insultos, pregones, obras cómicas, etc. La consecuencia es que la interpelación socava los fundamentos del discurso de origen posibilitando una transformación en los discursos (esto sucede en lo que Bajtín llamará más tarde las “fronteras de época”) que es producto de la *novelización* o *carnavalización*.

El discurso oficial mira hacia el pasado y es estabilizador del orden imperante; el discurso no-oficial mira el futuro y el presente causando una desarticulación de lo establecido. En este sentido, y en términos muy simples, es que se puede observar el acto político que supone una creación literaria en dicho escenario, pues, la elección de géneros asociados a lo oficial, se prestará para que perdure el orden imperante. Elegir lo contrario, es un paso adelante hacia la novelización.

IV. De la pertinencia y utilidad de la clasificación de géneros literarios

Sin perjuicio de lo anterior, es evidente que hay un cierto “carácter” genérico que se mantiene a pesar de las transformaciones aplicadas en el curso de la historia. La prueba reside en el hecho de que aún pervive una clasificación estable, ramplona, si se quiere, pero clasificación al fin. No por ello, no se va a reconocer que dicha concepción adolece de muchos defectos; el primero, más simple y fundamental, es “la dificultad de integrar convincentemente todos los géneros existentes en el marco preestablecido” (Garrido 2000).

Ahora bien, enunciado el problema se detectan en él dos aristas: el primero respecto de los rasgos distintivos que definen a un género literario y su estabilidad en el tiempo; el segundo, la posibilidad de que toda la literatura sea sensible de ser clasificada de manera estable y precisa.

En cuanto al primer punto, se observa que el problema de los géneros literarios parte al momento de concebir la pertinencia misma de la taxonomía, que ya desde el principio interpela acerca de su propia capacidad de pervivencia a través del tiempo. ¿Son acaso los rasgos distintivos de los géneros elementos inmutables? ¿Es posible definir un grupo limitado de géneros que aparecen con mayor o menor fuerza a lo largo de la historia? ¿Existen realmente los géneros como una forma evolutiva, o es más propio referirse simplemente a géneros determinados que se dieron en un lugar y un tiempo específico de la historia, tal como propone Tinianov?

Además, buscar los rasgos distintivos que definirían a un género es reconocer implícitamente la existencia de tales compartimientos; tal vez, más acertado sería establecer los límites y rangos de los componentes discursivos, sin obligar en ello la ocurrencia de cierta combinación, sino más bien, analizar el significado que resulta de combinar los diversos elementos. En el lenguaje aristotélico, esto equivaldría a observar el comportamiento de modos, objetos y medios en todas sus posibles ocurrencias; también podría esto parecer una perspectiva formalista que observa la función que

cumplen los elementos en el sistema, pero no es ni la primera ni la segunda, más que en apariencia. Si se considera la lectura que Genette hace de Aristóteles, no existen los géneros naturales con sus rasgos distintivos preestablecidos, y, para ser más audaz, los rasgos ya definidos por Aristóteles no son, ni pueden ser los únicos rasgos, ya que al combinar todos ellos no es posible concretar discursos no empíricos (archigéneros) que representen a todos los géneros empíricos que en el curso de la historia se han practicado. En el caso del formalismo, el concepto de “función constructiva” se condiciona como basamento de una evolución en la que no hay nuevas ideas, sino solo nuevas formas, que combinan de una manera nueva los elementos por un afán de singularizarse. Dicha creencia contradice completamente la idea de la elección de género como una manifestación de ciertas ideas. Además, si la postura formalista plantea como cierta dicha afirmación, ¿cómo se explica la aparición de nuevos temas y preocupaciones que son la causa final de la estructura de las obras?

Esta ambigüedad se resuelve frecuentemente a favor del concepto de los géneros que antes llamamos empíricos, los que también son mencionados como “géneros históricos” —“más acá de los géneros fundamentales, la verdad es que, desde Aristóteles a nuestros días, lo primero que nos encontramos son géneros históricos, grupos de obras cuya triple función semiótica [es la siguiente:] son modelos para el autor, horizontes de expectación para el lector y señal para la sociedad” (Garrido, *Nueva introducción a la teoría de la literatura* 318)—. De esta manera, la observación de las obras literarias a través del prisma de los géneros llamados fundamentales, es desechada para reemplazarla por un método de investigación que actualiza la labor de los escritores en el lector, reconociendo un cierto género histórico, pero sin cuestionarse la elección, a no ser que el género mismo se presente como *sui generis* o como un *collage* de diversas formas escriturales, como son los casos de *La Celestina* y del *Libro de buen amor*, respectivamente.

Evidentemente, en el medioevo no corren tiempos clásicos, por lo que alguno apuntaría acerca del absurdo de intentar siquiera leerlo bajo tal perspectiva¹⁷. En este punto, es donde comienza la discusión del segundo problema planteado: la posibilidad de que la clasificación sea capaz de dar cuenta de todo tipo de obra literaria. La respuesta a esta pregunta es negativa, razón por la cual, se plantea la necesidad de considerar la teoría de los géneros fundamentales como un espectro en el que se descomponen los rasgos distintivos de cada tipología textual posible, con la finalidad de comprender la estructura de la obra no en cuánto a la distancia que establece con el género en su forma “pura”, sino en su particularidad y especificidad —la que evidentemente tendrá similitudes o diferencias con otros textos—. De esta manera, se anula el rango jerárquico que plantea toda clasificación de por sí, dada la rigidez que separa los textos que son “puros” de los que no lo son; y se busca establecer una mirada flexible que intente captar lo esencial de una agrupación de textos, o incluso, de un texto visto como *sui generis*, si es

¹⁷ Considerando que la clasificación de los géneros fundamentales se origina de los postulados aristotélicos, para ser más tarde recuperados rigurosamente por los neoclásicos en el siglo XVIII. Como indica Culler en *Breve introducción a la teoría literaria* (p.91), históricamente se ha seguido la distinción establecida por los clásicos, no solo en las épocas “clásicas”, sino en todos los tiempos literarios, pues los géneros fundamentales se convirtieron desde el Renacimiento en el referente donde se miró toda obra literaria.

que existe tal discurso realmente. En conclusión, esta investigación parte del postulado de que la denominación de “género fundamental”, así como la de “género histórico” es equívoca, pues limitan la acción de un tipo de obra, en tanto discurso, a un tiempo específico y consideran como atemporal ciertos valores universales, aunque inexistentes.

Hipótesis

Si no existe tal cosa como los “géneros fundamentales” o “naturales” (*Introduction à l’architexte*), al menos deben existir entidades abstractas no normativas en los que se miran las obras y autores de la literatura. Eso es lo que Genette denomina “archigéneros”¹⁸. Interpretando estas palabras, podría describirse la situación de la Edad Media, tal como lo señala Sègre, como un tiempo en el que se produce un distanciamiento de la tradición y que, por eso, dio lugar a la aparición de un sinnúmero de nuevos géneros literarios.

Si no hay modelo o abstracción con la cual compararse, entonces se da rienda suelta a la libertad. En el caso de esta investigación, se da el complejo panorama siguiente: la tradición está viva, pero es utilizada y comprendida de una manera muy diferente a la que correspondió en su momento. Por ejemplo, difícilmente un grupo de humanistas del siglo XII podría realizar una obra de teatro “a la manera terenciana” si jamás había visto el funcionamiento del teatro romano, y solo tenía acceso a la lectura de las obras de Terencio y Plauto. El resultado de eso es la aparición de la comedia elegíaca, más tarde transformada en la comedia humanística de finales de la Edad Media; todas ellas tildadas de “irrepresentables” o consideradas como un “teatro precario” que no comprendía lo que es el teatro —y quién dice que lo comprendieran entonces o ahora!—. Eso es un primer ejemplo. En un trabajo anterior¹⁹, se analizó cómo desde la comedia latina se llega a *La*

¹⁸ Archigénero: Es lo que antiguamente se entendía por género natural o fundamental, la tríada clásica, solo que su existencia no es empírica (*Introduction a l’architexte* 69). También se consideran como el requisito último y esencial para que una obra sea clasificada dentro de los límites de un género, pero son tan “naturales” como cualquiera.

comedia de Calisto y Melibea, pasando por la comedia elegíaca y humanística; de donde fue dado concluir que el género, más que un conjunto de rasgos fijos que caracterizan un discurso, es una abstracción de ciertos rasgos identificados por una comunidad como un cierto tipo de discurso y que corresponde a una síntesis de las lecturas reales que ha hecho esa comunidad. Es decir, la concepción de “género” está íntimamente relacionada con la experiencia con obras literarias reales. Otro ejemplo, cuando el mismo Fernando de Rojas ha de dirimir la naturaleza cómica o trágica de su obra, termina por denominarla “tragicomedia”, porque aunque sus características y personajes cumplen con las reglas de la comedia, termina en tristeza (*sic*). El único parámetro para definir una obra en esta clasificación en ese momento, se relaciona con el tipo de final que presentaba, lo que es señal de que en ese tiempo la abstracción se había flexibilizado y atomizado a tal punto que llega a establecer clasificaciones que hoy nos parecerían extremadamente simplonas.

Según esta perspectiva, la adquisición del concepto de género, se consigue del mismo modo como se aprenden los otros conceptos lingüísticos. La experiencia enseña al ser humano cómo son las cosas en general, y con esa información se realiza una síntesis. Por ejemplo, la comprensión del concepto “mesa” no remite hacia la existencia de una “mesa fundamental” —la sola expresión de ello muestra lo jactancioso y absurdo de esa posibilidad—, porque ella no está presente en forma empírica en ninguna parte; tanto es así, que cuando un desconstruccionista diseña una mesa, su accionar se basa en cuestionar el concepto “natural” de lo que se consideraría como “mesa” según el referente fundamental antes mencionado. En fin, este ejemplo sirve para evidenciar cómo los conceptos se construyen mediante la experiencia y demostrar que, por lo mismo, la acción de definir es un proceso que se desarrolla colectivamente y que permite reconocer e identificar los objetos y experiencias con algún nombre, al mismo tiempo que constata el absurdo de pensar que esa abstracción puede ser real, natural o verdadera en términos absolutos. Igual cosa sucede con la conceptualización de “género literario”. Su construcción es el resultado del proceso que vive y ha vivido la tradición —enfrentándose o comulgando consigo misma—, y, por tanto, es insuficiente fijar una serie de rasgos que se mantengan atemporalmente en un conjunto delimitado de géneros posibles, pues, es muy posible que con el tiempo esos rasgos lleguen incluso a mezclarse y confundirse (aunque nunca lleguen a perderse totalmente, en caso contrario no tendría objeto esta investigación).

Un análisis de obras literarias exige la búsqueda de la comprensión de los discursos mismos, en función de sus antecedentes y las respuestas que concitaron tras su publicación. En otras palabras, entender el género en el tiempo histórico que se produjo e interpretar la actitud del autor manifiesta por el gesto de elegir un tipo de discurso por sobre otro (acto que implica sopesar y comparar tanto géneros literarios como discursivos).

Lo anterior se funda en la creencia de que los géneros discursivos son un medio convencional de expresión en el mundo. Un discurso complejo, como el literario, asume la forma de diversos géneros discursivos con una intención específica. Si los discursos

¹⁹ “Origen y desarrollo del estereotipo de la alcahueta” Paulina Bravo 2002, sin publicar.

escogidos son de prestigio o marginales, si son parodiados o imitados en su espíritu original, son cuestionamientos de la mayor importancia, pues, en este sentido, todo discurso se levanta como un acto político de lenguaje. En consecuencia, es posible reconocer que la categoría de género no es un fenómeno exclusivamente intratextual, sino que abarca un espacio mayor al texto mismo, lo macrodiscursivo.

Develar un género literario y su origen es el punto de partida para comprender la evolución de la literatura. Varios autores se han quejado ya de la visión de la historia de la literatura como una seguidilla de corrientes literarias (clásicas y románticas) que se contraponen sucesivamente. Hoy en día, se plantea la tarea de descubrir el sentido de la literatura como un solo gran proceso, una Historia. Para ello, Mijail Bajtín en “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” (1970), propone que la base deben ser los géneros literarios, pero despojados del reduccionismo con que la tríada clásica los constriñe.

Con el fin de aplicar estas ideas y observar el comportamiento en el tiempo de cierto tipo de literatura, se propone aquí una tesis limitada a una época específica y que pretende dilucidar, en alguna medida, el aparente desorden de las creaciones medievales. Para ello, se han escogido dos obras literarias de la Baja Edad Media, cuyas temáticas se relacionan con lo biográfico. La primera, *El libro de Alixandre*, corresponde a la biografía de Alejandro Magno; la segunda, *El libro de buen amor*, autobiográfico. Un siglo es lo que distancia la escritura del *Alixandre* con *Buen amor*²⁰. Dadas las características observadas preliminarmente en los dos libros, se postula la siguiente tesis: *El libro de buen amor es una respuesta a la literatura clerical*. La calificación de *sui generis* que en algunas ocasiones se le ha impuesto al *Buen amor*, clasificación que comparte con *La Celestina* e incluso con obras posteriores como *Ulises*, no es más que el producto del fracaso de una teoría que intenta clasificar en compartimentos estancos y estables a todas las obras literarias.

Para demostrar esta propuesta se imponen como necesarios dos principios: 1) La comprensión del “género” como una manipulación del discurso con fines determinados, y 2) la certeza de que en todo momento histórico existe una entidad abstracta que es manipulada en forma empírica por los autores.

Tras esta investigación se espera que sea posible comprender mejor la unidad que entrelaza los tiempos medievales con las otras épocas de la historia, asimismo demostrar que las obras calificadas de *sui generis* no son tales, sino que son la manifestación de un momento de reflexión profunda de los géneros literarios y discursivos presentes en una época.

En resumen, se presentan dos tesis: La primera, origen de la segunda y de mayor alcance, se refiere a la conceptualización de género como construcción de una comunidad; la segunda, más acotada y que cumple el objetivo de servir como una primera tentativa de demostración de la tesis general, que se cuestiona respecto de la naturaleza concreta de dos obras literarias enfrentadas (*Alixandre* y *Buen amor*). De esta

²⁰ En esta investigación, se utilizarán las abreviaturas de *Alixandre* y *Buen amor* para, *El libro de Alixandre* y *El libro de buen amor*, respectivamente. En otras obras se utiliza la abreviatura de *El libro...*, pero por razones evidentes no imitaremos dicha convención.

manera, los objetivos generales de la investigación responderán a la primera tesis, mientras que los objetivos específicos harán lo propio para resolver la segunda.

I. Objetivos generales

1. Reflexionar acerca de la productividad de la clasificación de los géneros fundamentales en el estudio de las obras literarias en general.

2. Plantear la necesidad de un tratamiento genológico flexible para el estudio de las obras literarias del Medioevo.

3. Establecer una conexión entre el establecimiento de un género y la proyección del ser humano en la creación textual, de donde se vislumbra la posibilidad de que el momento de crisis presenta una construcción de sujeto dislocado, lo que redundará en ciertas particularidades del género de una obra literaria.

4. Establecer el problema del género como un tema central y fundamental en la comprensión y análisis de toda obra literaria.

5. Integrar el estudio de los géneros medievales al concierto de la Historia de la Literatura.

6. Establecer el problema de los géneros literarios como un problema fundamental de la poética histórica.

II. Objetivos específicos

1. Establecer un panorama de los géneros presentes en el período de los siglos XIII y XIV en España.

2. Aplicar teorías específicas a este período con la intención de observar su productividad para el estudio de los géneros.

3. Comparar los dos siglos estudiados, observando la incidencia del carácter general de cada uno de ellos: el siglo XIII como una época de estabilidad, y el XIV como un momento de crisis.

4. Plantear un punto de vista nuevo respecto de los géneros que participan en la formación del corpus literario de la Baja Edad Media española.

5. Comprender el sentido profundo de cada una de las obras estudiadas en función al género literario en que fueron proyectadas.

Estado de la cuestión

I. Apreciaciones acerca de Teoría de los Géneros Literarios

A continuación se presentan una serie de apreciaciones acerca de la naturaleza de los géneros literarios. En esta enumeración se hace necesario comenzar con la presentación de la *Poética* de Aristóteles, que si bien ya es ampliamente conocida, no puede ser obviada dada la enorme importancia que tiene en la problemática genológica.

Como una apreciación introductoria a este apartado, baste decir que todas las visiones que se presentan a continuación guardan algunas características comunes. La primera y más evidente es la declaración de su propia insuficiencia; la segunda, más interesante, es que se observa en todas ellas la necesidad de explicar una serie de elementos previos alusivos a que la discusión acerca de los géneros comienza antes de los géneros mismos: La interpretación de los diferentes sistemas a lo largo de la historia, la explicitación de ciertas definiciones respecto de la esencia de los discursos y el lenguaje, junto con reflexiones respecto de lo literario, son todos temas necesarios en la construcción de los fundamentos de las teorías genológicas revisadas. Se deduce de esto que, actualmente, antes que definir “género” o intentar siquiera una clasificación, que resulte probablemente forzada, sesgada o excesivamente simple, es necesario replantear

el problema de la literatura en general. O más bien, solo reconocer, tal como Bajtín lo hiciera años atrás, que los géneros literarios son base para la comprensión de la literatura toda.

Por otro lado, es posible reconocer que existe consenso en algún aspecto. Todos los autores aseveran que la noción de “género” tiene un valor hermenéutico importante (de donde procede la importancia de encontrar un acuerdo respecto de su configuración).

II. Aristóteles. *La poética* como una descripción de los géneros de su tiempo

Durante siglos *La poética* de Aristóteles ha sido utilizada como referente inamovible para cuestiones del género literario. Tanto es así, que Miguel Garrido Gallardo, compilador de los estudios de Todorov, Genette y Hernadi entre otros, comenta que “la historia de la teoría genérica no es, en lo sustancial, más que una vasta paráfrasis de ella” (10).

Aristóteles definió la diferencia de la literatura con las otras artes, y luego, distinguió al interior de la literatura diferentes registros. Estos eran: elevado o bajo.

Junto con ello, explica que hay dos medios de imitación: narrar, o bien, representar acciones. Esta distinción es la que define la diferencia entre épica y drama.

Así quedan establecidos dos géneros (la épica y el drama) y tres estilos posibles (alto, medio y bajo) (Garrido 12). Ambas variables son susceptibles de ser combinadas con lo que se obtiene la división genérica básica que es ampliamente conocida (épica, parodia / tragedia y comedia).

A continuación, la *Poética* realiza una descripción del tipo de registro, tema y forma discursiva de cada una de esas posibilidades (aunque no ahonda en el tema de la parodia). Algunos de estos parámetros serán más tarde rescatados para el género dramático por los neoclásicos, quienes los denominarán “unidades de acción, tiempo y lugar”. Curiosa interpretación del escrito aristotélico, puesto que el estagirita nunca estableció tres unidades, y menos aún, compuso *La poética* con intenciones preceptivas. Su obra responde más bien a la intención de registrar el estado de los discursos en su tiempo, mencionando para ello las diferencias entre lo que nosotros llamamos literario de lo que no lo es. Junto con ello, establece ciertos criterios (modo de imitar, objeto imitado y medio de imitación), lo que le permiten hablar con propiedad de la comedia, la tragedia, la epopeya, el ditirambo, etc. Pero todas sus afirmaciones dejan entrever la posibilidad de que las cosas sean distintas, por ejemplo, cuando se refiere al tiempo recomienda que la obra trágica se circunscriba “en lo posible a un solo período solar o excederlo un poco” (48). Aristóteles no impone un reglamento, sino que establece una serie de parámetros lógicos que dicen qué requisitos debe cumplir, en general, una obra para calificarla como bella. El objetivo es lograr la belleza, que no es más que una consecuencia de la armonía entre las partes. Y, si bien es cierto que su principio rector es la unidad, no por ello se obliga a una serie de reglas.

Estas son, en síntesis, algunos de los aspectos de la tradición aristotélica respecto de los géneros literarios. Con esta base taxonómica, conocida de mejor o peor manera, se han hecho innumerables estudios, mixturas y análisis a una gran cantidad de obras literarias, principalmente aquellas pertenecientes al género dramático.

III. César Sègre. Los géneros como una categoría representativa de la sociedad

Este autor destaca que la teoría de los géneros posee la cualidad de irse formando luego de que el discurso empírico haya tenido lugar, lo que concuerda con una lectura no preceptiva de *La poética*. Esta es una característica común a la mayoría de las teorías conocidas, por lo que no es una gran novedad su aseveración. Sin embargo, sus afirmaciones entrañan un sentido que trasciende más allá que la simple constatación de un símil metodológico, y que es observable cuando Sègre se interesa por trasladar el problema a épocas carentes de un sistema definido, con la intención de comprender la esencia del género, que es, en fin, una decisión de lenguaje y discurso:

Si prestamos atención a épocas indemnes o ajenas a las clasificaciones, podemos percibir que el desarrollo de los géneros es como la maduración de las tradiciones, el instituirse (por imitación de modelos de prestigio) de conexiones entre ciertos contenidos y ciertas formas expositivas (Principios de análisis del texto literario 267)

Los géneros son entidades mutables, sujetas al devenir de las relaciones humanas, manifestadas a través del lenguaje. Al referirse a “conexiones entre ciertos contenidos y formas expositivas” no hace más que recordar la existencia de diversos tipos de discurso, los que ostentan diferentes grados de prestigio y que son utilizados de acuerdo a lo que la pertinencia dicte. En este sentido, los géneros literarios no hacen más que establecer las conexiones entre los discursos, y se constituyen como discursos complejos que son formados por otros discursos menores²¹.

La relevancia de estas observaciones radica en que los tipos de discurso en proceso de afirmación y cambio en la Baja Edad Media son múltiples y se presentan en diferentes esferas: 1) en el ámbito cultural, en donde se ven enfrentados el latín con el romance, 2) en la esfera social, que presenta los registros de los diferentes grupos actores, 3) en la esfera del saber “libresco”, que constituye la enciclopedia del saber medieval reunido²².

Respecto de la apreciación de los géneros literarios en el mundo medieval, a Sègre le llama la atención el hecho del abandono de la rigidez teórica heredada de los tiempos inmediatamente posteriores a Aristóteles. Ya se mencionaron anteriormente algunos

²¹ En el artículo “Los géneros discursivos”, contenido en la *Estética de la creación verbal*, Bajtín también menciona una definición en este sentido, en la que se hablará de los géneros complejos y los simples.

²² Si se sigue esta misma idea, es posible aplicar el pensamiento de Foucault, mencionado más arriba, y que recuerda que ninguna decisión lingüística es gratuita.

ejemplos en este sentido (el caso de Fernando de Rojas y la denominación de “tragicomedia” para *La Celestina*). Es tal vez esa falta de preocupación sobre el género y sus límites la que permitió la enorme fecundidad que, según Sègre, presentaron los medievales a la hora de crear nuevos géneros literarios: la novela, el cuento, la comedia humanística antes mencionada, el cantar de gesta, el romance, solo por nombrar algunos. Pero, a la par que se produce ese vertiginoso desarrollo, no hay autores que se ocupen de registrar o analizar dicha situación. Las únicas teorías que parecen preocupar a los clérigos están referidas a temas relacionados con la retórica heredada del latín tardío. Más tarde, en el Renacimiento, si se discutió este tema genológico, fue a la luz de alguna obra específica que se intentaba interpretar, por lo que hubo que esperar largo tiempo antes de encontrar una postura crítica frente al tema²³.

Tal como lo expresara Genette, en “Géneros, tipos, modos”, Sègre también considera errada la interpretación de Aristóteles y su posterior rigidización en una tríada inmutable al paso del tiempo. Él mismo apunta hacia el hecho de que la *Poética* misma se hizo sobre la base del análisis de textos precisos y realizaciones reales anteriores a la propuesta teórica. Para este autor, la jerarquía de género y subgéneros es una aberración surgida de este malentendido, “es imposible llegar desde los subgéneros basándose en la semejanza de elementos constitutivos, con su discontinuidad, variedad y plasticidad histórica, a eventuales géneros suprahistóricos y extrahistóricos” (279). Es decir, no existen tales entidades, ni siquiera en abstracto porque se construyen como imágenes ficticias y empobrecidas incapaces de recoger los elementos comunes, porque la variación en el tiempo de los subgéneros supera a los mismos supuestos límites de estos posibles sistemas “suprahistóricos”.

Sólo hay una solución: “o se sale de la ambivalencia entre historia y categorización, si se elige una descripción empírica de los géneros según su desarrollo en el tiempo (en cuyo caso cae toda distinción entre género y subgénero), o bien se intenta definir *ex novo*, con criterios coherentes, categorías capaces de apurar el conjunto de la producción literaria”(Sègre 280). La propuesta es radical, pero no deja de tener mucha razón: Hay que ponerle remedio a este problema que se ha arrastrado desde siempre. Lo deseable sería poder crear una nueva definición genérica, pero él mismo demuestra que eso es imposible, de donde podemos deducir, que Sègre propone terminar de raíz con la jerarquización género-subgénero que no aporta más que confusión a una historia en la que solo existen “subgéneros”, es decir, obras reales con determinadas peculiaridades.

En resumen, Sègre define el concepto de “género” como el de una categoría mutable representativa del estado de desarrollo de una sociedad. Su origen está en la combinación y maduración de géneros discursivos y temáticas específicas, lo que se expresa como la “particular relación entre formas simples y cierto tipo de contenido [considerando como “formas” a los *topoi*, las métricas, las técnicas expositivas, etc.], para luego concluir que la jerarquía género-subgénero es errónea, lo mismo que pretender que

²³ Sègre atribuye la fecundidad medieval a la falta de reglas. Se postula aquí que los responsables de tan prolífica actividad son la multitud de discursos paralelos en funcionamiento dentro de la sociedad. Piénsese en la convivencia del latín y los preceptistas, con las lenguas en formación. Es difícil imaginar que no hubiera un interés literario, pues se escribía y cantaba mucha literatura, tanto con fines utilitarios como por la mera diversión que dicho ejercicio supone al autor y al oyente.

existan ciertos rasgos atemporales que reúnen todos los géneros específicos de la historia.

IV. Tinianov. El género como un sistema de relaciones

Uno de los principales problemas que Tinianov trabajó fue el método para la interpretación de la Historia Literaria, cuestionamiento que este autor sitúa como un punto de partida previo a la determinación de cada género. Según el planteamiento que desarrolla en “Sobre la evolución literaria” (1927), hasta ese entonces la historia se reduce a visiones psicologistas que consideran el problema de la evolución sólo en relación con la intención de los autores. El primer problema que se detecta es el del significado de la expresión “historia literaria” que, según él, abarca dos aspectos: por un lado, la evolución; por otro, la génesis de los fenómenos literarios. A propósito de la evolución advierte algo que es de perogrullo (pero que alguien tenía que decirlo porque es un error frecuente) y se trata de la aplicación de categorías de un sistema en otro de una época o cultura distinta, generando estimaciones erradas (que es una de las observaciones que originan este trabajo). El resultado de este procedimiento es grave porque entrega una sensación de unidad a algo que desde el punto de vista evolutivo no lo es (91).

Según Tinianov no existe tal evolución, en un sentido gradual, sino que el fenómeno del género literario se presenta como una secuencia de cambios discontinuos producidos por las características de una época dada. Así, se elimina la idea del Gran Género que trasciende tiempo y cultura por considerarla utópica. Aunque parezca paradójico, este mismo autor considera como ineludible para la correcta interpretación reconocer la existencia real de un sistema general. Dentro de este sistema, cada elemento cumple una función (al igual que dentro de una obra literaria, siendo esta el sistema, cada elemento cumple una función), por lo que es posible realizar una lectura acertada de las obras al comparar las funciones de los elementos que la componen en otras series homologables. La obra literaria se constituye como un sistema, y entra en correlación con otros sistemas. La única forma de comprender la obra es en la observación de la serie literaria en contraste o relación con otras series contiguas. Según Tinianov, los cambios evolutivos son alteraciones en el sistema, producidos por los cambios en las funciones que relacionan los elementos de la serie.

La propuesta de Tinianov es que la interpretación de las obras literarias no debiera estar dirigida hacia la identificación de un género literario (porque dicha entidad es una abstracción que en concreto no existe), sino desde la observación de los dos principios que motivan las obras: el movimiento y el cambio. Huelga decir que ambos procesos son solo reconocibles a la luz de la relación con otros elementos, razón por la cual se comprende la mirada estructuralista con que Tinianov observa el problema: La obra literaria es un sistema que solo es posible comprender al observar su funcionamiento en relación con otros sistemas, con los que comparte elementos que no necesariamente se comportan del mismo modo. Todas las obras conforman el Gran Sistema, la literatura.

Con Tinianov se anula la idea del “género literario” como una tríada de supragéneros que reúne bajo su alero todas las manifestaciones posibles, comprendiéndolas como parte de una evolución. Asimismo es notable la idea de observar las obras según sus propias reglas, antes que imponerles un esquema anquilosado que probablemente distorsiona la interpretación. El problema es que en la comparación de las funciones de diferentes sistemas, no es posible fijar un criterio fijo, punto de referencia desde el cual se medirá el “movimiento”, porque todos los sistemas están en movimiento.

V. Gérard Genette. La noción del “archigénero”

En *Introducción a l'architexte* (1977) Genette señala que la taxonomía basada en las distinciones aristotélicas había dado fruto en la historia de los estudios literarios a través de la categorización y subcategorización de la taxonomía inicial. En otras palabras, que bajo el rótulo de “épica” se crearon otros compartimentos con los nombres de “novela”, “cuento”, entre otros, que a su vez, agruparon bajo cada uno de ellos otro nivel de casilleros que se llenaron con otras denominaciones genéricas, más específicas, v.g., la “novela policial”, la “novela rosa”, la “novela de caballería”, la “novela erótica”, etc.

Por lo tanto, se poseía un esquema que reunía todos los géneros, los que estaban liderados por tres grandes clases: épica, drama y lírica. No obstante, la clasificación era insuficiente, debido a la complejidad y multitud de formas literarias que deberían ser incluidas en alguna de esas tres categorías. El problema principal de esto era que, desde cierto punto de vista, se consideraba “natural” a los géneros mayores y “no naturales” a los géneros que de ellos surgían. Genette discute esa premisa considerando que una novela rosa es tan natural como lo puede ser una novela o la narrativa (la épica) toda.

Genette prefiere rebautizar la noción de género planteada por los románticos, por la de “archigénero”, que consiste

en la elaboración de un conjunto de rasgos que configuran la idea de una forma pura del género [...] cada uno de ellos se supone que sobrepasa y contiene, jerárquicamente, un determinado número de géneros empíricos, los cuales son, evidentemente, y sea cual sea su amplitud, duración o capacidad de recurrencia, hechos de cultura y de historia (Géneros, tipos, modos 228).

La nueva categoría de “archigénero” permite establecer la idea de que existe un conjunto ideal de rasgos, pero que la realización de ellos se da en forma igualmente natural en un sinnúmero de especies que se alínean bajo cada uno de los archigéneros. Los rasgos ideales no están presentes en forma real y concreta, es probable, en ningún texto. De esta manera, se despoja de la noción de “natural”, asignada a los géneros gracias a la extensión que tienen como literatura alrededor del mundo —la narrativa está en todo el mundo, no así la novela picaresca, de donde se imagina entonces que la picaresca es convención, mientras que la narrativa es natural.

La importancia de esta discusión en el marco del presente ensayo estriba en el reconocimiento de Genette de que los estudios literarios de género deben indagar las obras sin despojarlas de lo histórico, pues considera que no es posible asignar una

categoría de género si es que se deja a un lado la variable situacional de la obra, pues “el hecho genérico mezcla inextricablemente el hecho cultural con el hecho natural.” (*Géneros, tipos, modos* 231).

De esta manera, se establecen una serie de rasgos que serán considerados como un posibilidad para la construcción de un género específico, pero sin la pretensión de que el conjunto de rasgos totales que componen el archigénero estén presentes en el género empírico. Se abre así la puerta a un método comparativo que permitirá observar cómo obras pertenecientes a un mismo género pueden configurarse con elementos variables.

A estas declaraciones habría que agregar los planteamientos previos que realiza el mismo Genette en *Palimpsestos* (1962), pues aunque ese ensayo parezca lejano al problema que se discute aquí, allí se presenta una ordenación de los textos de todas las épocas respecto de las relaciones que entre ellos establecen. En consecuencia, la asignación de una categoría de género no responderá sólo a una serie de rasgos que constituyan un determinado archigénero, sino que además se considerará en el estudio de un texto las categorías de las que depende cada texto: “El objeto de la poética no es el texto considerado en su singularidad, sino el architexto, (...) es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes —tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etc.— del que depende cada texto singular.” (9)

Estas afirmaciones de Genette son capitales para el desarrollo de la presente investigación, pues la consideración de género, tanto para *El libro de Alixandre* como para *El libro de buen amor*, demanda la utilización de una categoría como la de “archigénero”, que libere a ambos discursos de la obligación de ser compuestos con determinados elementos preestablecidos según un modelo rígido. En todo caso, Genette no llega a enunciar cuáles son esos rasgos ni cómo distribuirlos, ni cuántos son los archigéneros. Porque el tradicional y perpetuo número tres asignado a la tríada drama, épica y poesía, en realidad no tiene tampoco rango de obligación.

Por otro lado, Genette menciona la importancia de considerar también aquellas variables que establecen relaciones textuales entre las obras, las llamadas “variables transtextuales” (*Palimpsestos* 9). La determinación de esas relaciones definirá dos categorías “impuestas” por lo que antes se denominó “variable situacional”:

1) La variable genérica a través de los paratextos (título, subtítulo, prólogo, prefacios, etc., cada uno de ellos es un tipo textual que declara algo acerca del género al que la obra pertenece, sin embargo, el lector no está obligado a creer lo que dichos paratextos le presentan, solo es, en palabras de Genette, una “percepción genérica [que], como se sabe, orienta y determina en gran medida el “horizonte de expectativas” del lector, y por tanto, la recepción de la obra” (*Palimpsestos* 14), lo que quiere decir, que si el prólogo de la obra que un lector cualquiera va a leer se refiere a ella como “ensayo”, el lector formará una predicción de su lectura que sería distinta si el paratexto dijera “novela”, “poema”.

2) La relación del texto con su origen recibe el nombre de hipertextualidad: “un texto B (hipertexto) se relaciona con un texto previo A (hipotexto)” (*ibid.* 9)

La relación hipertextual tiene dos posibilidades:

La simple o directa, cuya forma más básica es la traducción.

La transformación indirecta o mutación, que implica un conocimiento del objeto que es imitado, como para mantener un cierto estilo al tiempo que se cambian personajes y circunstancias.

La transformación indirecta es la relación más importante, porque en términos de historia literaria “la architextualidad genérica se constituye casi siempre por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, *Guzmán al Lazarillo*)”. Además, “la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales”(ibid. 17). Por lo tanto, la asignación de género parece estar dada tanto por las influencias de la obra (en cuanto a los modelos que la inspiran), como por sus rasgos esenciales.

De esta manera, incluir en un análisis de género las categorías expuestas en *Palimpsestos* adquiere el estatus de necesidad, en miras de una lectura que sea capaz de asignar correctamente los géneros literarios puesto que no olvida la dimensión histórica de la obra literaria.

Lo que queda por exponer respecto de esta teoría, se refiere al tono de la imitación: seria o paródica. Para Genette, la parodia adquiere una dimensión disminuida frente a la obra que imita, mientras que la transposición (o transformación seria) incluso llega a olvidar la influencia de un hipotexto, debido a que las dimensiones poéticas que alcanza dentro del escenario de la teoría literaria lo superan.

VI. Jauss y la teoría de la recepción

Hans Robert Jauss en 1967 leyó el discurso “¿Qué es y con qué fin se estudia Historia de la Literatura?”, el que sería más tarde renombrado como “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”. En él daba cuenta de lo que él entendía debía hacerse en los estudios literarios y proponía la creación de una nueva historia de literatura, basada en la estética de la recepción. Su planteamiento tiene la virtud de, al decir de él, ser una perspectiva que destruye los “prejuicios del perspectivismo histórico” para brindar una “base científica” a la investigación y ordenación de la historia literaria.

Como primera consideración, Jauss afirma en dicha conferencia que “el ambiente real de la literatura se advierte sobre todo en las expectativas que establece la experiencia literaria del lector contemporáneo o posterior, de sus críticos y de sus autores” (VI), por lo tanto, para poder comprender la historia literaria es necesario la reconstrucción de esas expectativas.

Para el caso del que se ocupa este ensayo la perspectiva de Jauss es necesaria para la aplicación de las categorías propuestas por Gerard Genette —paratexto, hipotexto, hipertexto—, además que confirma con un método claro lo planteado por Tinianov anteriormente²⁴.

A pesar de que Jauss rechaza la clasificación genérica para concentrarse solo en las expectativas, las categorías de género perviven de igual manera, sólo que su importancia en los resultados de los análisis disminuye.

De acuerdo a esta visión, la definición del género de una obra no es lo más importante, más aún, va en perjuicio de la construcción de una historia de la literatura basada en una estructura más dinámica y objetiva que la actual, basada en un conjunto de “hechos literarios” mirados con ojos modernizadores. Dicho de otro modo, Jauss se contrapone a la idea de que la clasificación genérica de las obras literarias construya una historia sustentada y limitada por dichas categorías, porque percibe dicha postura como análoga a una historia que es vista como una sucesión de “ideas estéticas”, lo que según su criterio peca de simplista y limitante.

No obstante lo anterior, la noción de género continúa siendo igualmente productiva porque permite el análisis de la recepción y el efecto de una obra en el sistema de referencias, objetivable de las expectativas. Así lo expone Jauss al explicar la forma en que se configuran las expectativas y que se resume de la siguiente manera:

El sistema verificable de las expectativas se determina para cada obra en el momento de su publicación según cuál sea:

- a) La tradición de su género
- b) La forma y materia de las obras anteriores
- c) La oposición entre los lenguajes poéticos y prácticos.

Así, la categoría de género tiene utilidad productiva, pero no como fin, sino como mero instrumento de la teoría de la recepción. Por otro lado, se reconoce el género como una categoría con tradición y acción sobre la literatura.

Ahora bien, las expectativas del público respecto de la obra no surgen tanto de él, como de las referencias ocultas y señales que el autor deja dentro del mismo texto. Esto encamina el planteamiento de Jauss al establecimiento de tres factores principales que indican lo que el autor espera sea conocido por su receptor:

- a) Las normas comunes o leyes poéticas propias de un género.
- b) Las referencias a obras del mismo ambiente literario
- c) Los contrastes entre imaginación y realidad, entre función poética y prácticas de lenguaje que se prestan a una comparación por parte del lector consciente.

Luego, ¿cuál es el aporte de Jauss a la perspectiva del género? Un redireccionamiento: La teoría de género es una parte de la teoría de recepción, en el entendido de que brinda una clase de información necesaria para comprender cómo y con qué sentido se inserta una obra en determinado momento histórico de la literatura.

²⁴ “El estudio aislado de una obra no nos da la certeza de hablar correctamente de su construcción (...) la correlación de un elemento con una serie de elementos semejantes que pertenecen a otras series, es la condición necesaria para la función sínoma, para la función constructiva de este elemento” (Tinianov 93). Claro que Tinianov analiza el problema bajo una perspectiva formalista que se basa en la noción de “sistema”; se intentará reconstruir un sistema partiendo del supuesto de que ellos funcionan de manera similar y que son los elementos los que cambian su función. Es interesante la correlación entre los sistemas, las obras literarias, que aquí se plantea, junto con el reconocimiento de la evolución de los géneros como el fenómeno más importante para la construcción de una historia literaria. Es un punto de vista dinámico que se centra más bien en el cambio y la lucha, que la estabilidad de un discurso.

Eso se logra a través de la recuperación del horizonte de expectativas y la comprensión de cuáles habrían sido las preguntas que el texto intentaba responder. Sin embargo, esto es insuficiente porque falta conocer el impacto de la obra en el momento de su aparición pública. Eso se estudia por medio del concepto de “distancia estética”, noción que mide la diferencia entre la obra nueva y el horizonte de expectativas existentes. De este ejercicio surgirán dos nuevos tipos de texto:

a) Los que Jauss llama “culinarios” que corresponden a aquellos textos que no cuestionan el horizonte de expectativas sino que solo imitan y entregan un discurso probado en la sociedad y que a la sociedad le “gusta”.

b) Los que Jauss denomina “obras maestras”, por la distancia que tienen con el horizonte de expectativas. La virtud de esa lejanía es, justamente, la capacidad de reabrir las preguntas (un texto de arte culinario no responde preguntas, sino que responde lo que ya se conoce de antemano).

La teoría de la recepción sostiene que es posible dilucidar el sentido y la forma de la obra literaria gracias a la variedad histórica de sus interpretaciones. Al mismo tiempo, reconoce la utilidad de insertar la obra en una secuencia literaria para comprender su rol histórico en la experiencia literaria.

El estudio histórico, sin embargo, no puede ser exclusivamente diacrónico, sino que debe realizar un análisis sincrónico en algunos momentos. Esa mirada debe considerar las funciones de la obra respecto del horizonte y de las preguntas de la situación histórica que la rodea. Un cambio histórico “puede ser determinado e iniciado desde dentro, es decir, por las leyes inmanentes de un género, o desde fuera, por los impulsos o presiones de problemas que surgen de la situación histórico-social” (*id.* XI).

Pero, ¿cómo saber en qué momento se hace el corte? ¿Arbitrariamente? Jauss rebate esa posibilidad diciendo que los lugares que deben ser más atentamente observados son aquellos que constituyen “fronteras de época”. Tal podría ser el caso de *El libro de buen amor*, al contrario de *El libro de Alixandre*. Recordemos que aseveraciones parecidas realizó Bajtín en su momento, si bien desde el punto de vista contrario —para él la historia de la literatura es la historia de los géneros literarios, por lo que la reflexión en torno a estos es importantísima en su teoría—. El problema entonces se traslada a otro aspecto: quién define el momento que será etiquetado como “frontera de época”, o como diría Bajtín, “momento de crisis”. Es probable que sea la obra misma quién lo indique, pues la presencia de elementos confusos, novedosos o contradictorios podrían considerarse como manifestaciones de una crisis, ejemplos claros de esto podrían ser *La Celestina*, *El libro del buen amor*, o en tiempos más actuales, *Ulises* de Joyce e incluso la misma *Rayuela* de Cortázar. Todas ellas obras “inclasificables” y que, por esa única razón, debieran ser las obras en las que el hombre debería mirarse.

La declaración final de Jauss en su conferencia es tan importante como las precedentes: vuelve a recalcar el nexo entre literatura e historia, por lo que él demanda que, una vez terminados los análisis estrictamente literarios, se debe volver a mirar la obra en relación directa con la historia y comprender el rol social que a la obra literaria le cabe en ese escenario.

VII. Mijail Bajtín. Necesidad de una historia de los géneros literarios

“(…) Los géneros tienen una importancia especial. En los géneros literarios y discursivos, durante los siglos de su vida se acumulan formas de visión y comprensión de determinados aspectos del mundo” (*Estética de la creación verbal* 350). Bajtín atribuye a los géneros “una importancia especial” que responde a su cualidad de contenedores de las tendencias culturales –miradas desde una perspectiva que abarca grandes períodos de tiempo, antes que acotadas modas pasajeras–. Los géneros, al contrario de las corrientes que dependen del humor de los hombres, son enunciados “más estables” configurados colectivamente gracias a una visión de mundo que es el resultado de la memoria cultural. En ese panorama aparecen los diversos géneros discursivos, que serán la fuente para la formación de los géneros literarios, algunos de ellos trabajarán como agentes estabilizadores del centro cultural de poder, otros, como la novela, ejercerán lo que Bajtín denomina las “fuerzas centrífugas”, desestabilizadoras del orden central. A pesar de ello, “Los historiadores de la literatura, lamentablemente, suelen reducir esta lucha de la novela con otros géneros, y todas las manifestaciones de la novelización, a la vida y la lucha de las corrientes literarias.” (*Estética de la creación verbal* 291). En estas frases Bajtín es bastante claro: él considera que los estudios literarios se han trivializado al orientar sus miradas hacia aspectos tangenciales de la teoría y del fenómeno mismo; entiéndase por tales aspectos tangenciales la preocupación por el estilo (poético y no prosaico), la relación entre escritores y corrientes, motivaciones personales, entre otras posibilidades. El problema central del sistema existente radica en la ausencia de reflexión en torno a la construcción del héroe y del mundo en relación con los diversos géneros discursivos en uso y constante lucha, en otras palabras, se omite el problema del multilingüismo presente en una sociedad y la posibilidad de que la construcción de sujeto se base en el advenimiento de un horizonte dialogizado mediante la acción del plurilingüismo.

Para la comprensión de la historia de la literatura, Bajtín propone desarrollar una Historia de los Géneros Literarios, pues según él, la configuración del sujeto en cada género y su evolución secular es la única respuesta al problema general de la literatura, que se transforma así en una manifestación íntimamente ligada a la cultura y a la sociedad. De esta manera, sólo los géneros literarios en su evolución pueden dar cuenta de la expresión literaria en su totalidad.

a) Del plurilingüismo a la polifonía

En una sociedad existen una multitud de géneros discursivos que son utilizados convencionalmente según el requerimiento de la situación comunicativa específica. En este escenario multilingüe, el ser humano cuenta con la facultad de utilizar los enunciados de acuerdo a la ocasión. Para Bajtín, esto es muy importante porque él

considera que los seres humanos deben aprender a comunicarse en sociedad por enunciados antes que por palabras. Cada nuevo vocablo que un hablante aprende lo adquiere siempre en función de un contexto dado por el tipo de situación comunicativa en el que es usado. Es decir, toda expresión va a contar con una carga semántica que corresponde al uso que de ella se tenga. Los enunciados son convencionales, por lo que son inmutables, lo que significa que un hablante no puede cambiarlos unilateralmente, pero al mismo tiempo son mutables porque las sociedades cambian y con ellas sus instituciones y los tipos de enunciado que requieren para las diferentes funciones. Hay algunos usos lingüísticos que desaparecerán, mientras que germinarán otros para expresar las nuevas funciones y relaciones creadas por un nuevo estado social.

Los géneros literarios absorben y dan cuenta de esos movimientos lingüísticos. Como géneros discursivos complejos (es decir, configurados a partir de una serie de géneros discursivos primarios), reparan en los cambios sociales que se suceden en el ámbito social. En general, sólo recrean y confirman un orden preexistente, sin dar cabida al efecto desestabilizador que producirían géneros primarios o secundarios, extraídos de la calle o de un lenguaje burlescos. En algunos casos, sí es posible que penetre ese lenguaje desestabilizador, pero preservando siempre un espacio para que el orden imperante homogeneice ese universo plural. A esto Bajtín lo conoce como multilingüismo sobre un fondo monolingüe.

En algunas ocasiones, los discursos desestabilizadores pueden socavar el discurso central y no son subyugados por una voz hegemónica, sino que interpelan a las fuerzas centrípetas de los enunciados oficiales con una fuerza equivalente. Cuando esto ocurre, se da el *plurilingüismo*, y el discurso oficial sufre cambios provocados por los discursos no oficiales. A ese fenómeno de modernización producto del choque de discursos se le conoce con el nombre de *novelización*. Responde la denominación al hecho de que Bajtín identifica como único género modernizador y actual a la novela, mientras que todos los demás sólo evolucionan en cuanto sufren un proceso de novelización. La novela se caracteriza por discutir eventos y temáticas de actualidad, las que, como suceden al mismo tiempo que la novela, no tienen son acabadas dentro de ella. Sin embargo, esta es una cualidad latente en este tipo de obra, pero que no se manifiesta en todos los casos. Lo más corriente es que las novelas desarrollen un universo que discute el presente, pero que también se encarga de finalizar esa discusión, sea a través de la preeminencia de una voz hegemónica o de la explicitación de los valores considerados como positivos, generándose así una novela de tipo monofónico. Por el contrario, un género que sufre la novelización, que posee plurilingüismo en un universo dialogizado determinando así un cierre que no obliga a finalizar la discusión planteada por la novela, entonces se crea un nuevo género, el de la novela polifónica, que se destaca por ser capaz de representar la autoconciencia a la que se accede a través de la palabra ajena y que sólo es posible de ser representada en el marco de la polifonía. De este tipo son las novelas de Dostoievski, como por ejemplo, *Los hermanos Karamasov*.

Para llegar a la realización de la novela polifónica hubieron de pasar muchísimos años de evolución. El germen de la novela se origina en la Antigüedad donde surgieron las dos líneas de la literatura que naturalmente se siguieron desarrollando a través de los siglos.

b) Evolución de la novela europea

En la historia literaria, la clasificación de diferentes etapas de la creación verbal depende de la forma cómo se manifiestan los factores de tiempo y espacio en la obra narrativa. Este procedimiento se realiza mediante el descubrimiento del *cronotopo*, noción proveniente de la física cuántica, que constata la unión inseparable del fenómeno temporal con el espacial.

El cronotopo tiene una importancia genérica sustancial en la literatura. Se puede decir concretamente que el género y sus variedades se determinan precisamente por el cronotopo; además, en la literatura el tiempo constituye el principio rector en el cronotopo. Éste, como categoría formal y de contenido, determina (en gran medida) también la imagen del hombre en la literatura: esta imagen es siempre esencialmente cronotópica (Problemas literarios y estéticos 270).

La categoría cronotópica de cada época determina una construcción del héroe determinada, es decir, una construcción de sujeto en torno a la percepción del “yo” y del “otro”. Esa es la historia literaria de la que Bajtín pretende dar cuenta. Una que cale en lo más profundo de la relación del hombre con la palabra ajena, acontecimiento que es expresado en forma tangible mediante la relación del espacio-tiempo estéticos y la constitución del personaje en ese escenario.

Así es como surge el planteamiento acerca de las etapas literarias de la novela: la novela de vagabundeo, la novela de pruebas, la autobiografía y la novela de educación. La concepción bajtiniana presenta estas ideas en el ensayo de los años treinta ya mencionado previamente, pero luego se decanta con la publicación de la *Estética de la creación verbal* en el artículo “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. Allí se explica claramente cómo se realiza tal clasificación de acuerdo con la estructuración de la imagen del héroe, y cómo los factores tiempo-espacio inciden en él.

A grandes rasgos, la línea poética-histórica de la novela responde a un desarrollo sostenido de la persona del héroe que es representado como un personaje concluido en la novela de vagabundeo, en la de pruebas y en la novela biográfica, con distintas características en su configuración en cada una de esas tipologías, hasta llegar a la novela de educación, lugar donde del héroe se obtiene una imagen en desarrollo permanente a lo largo de la novela. La importancia del tiempo y el espacio en esta concepción retrocede a la creencia previa que establece que los argumentos de las novelas se componen de motivos cronotópicos (*Problemas literarios y estéticos 284*) como se describirán algunos ejemplos a continuación:

- La novela de vagabundeo presenta un tiempo indefinido y un espacio heterogéneo, ajeno y fragmentado, de los cuales no se obtiene una visión de totalidad, ni del mundo, ni del héroe.
- La novela de pruebas: tiene un tiempo y espacio similares a los de la novela de vagabundeo, con la salvedad de que todos los eventos que allí se van sucediendo tienen como objeto probar la calidad del héroe. Como personaje es también concluso, puesto que durante la novela no hay ningún cambio en su constitución. La

visión de mundo presentada se relaciona con la totalidad visible en esta etapa: concepción ideológica del bien y del mal, que se observa en la “carga” ideológica del héroe (quien sufre la inocencia, la culpabilidad, la justificación, etc.).

- La novela biográfica narra un espacio conocido (pues la materia del relato se basa en la vida cotidiana del héroe). El tiempo se configura en forma realista, y así se construye un héroe relacionado con nuestra propia vida (la de los contemporáneos a la escritura). La justicia o pena del héroe depende de los frutos de su propia vida y no de un desarrollo de su persona a través del argumento desarrollado por la novela.
- La novela de educación, a diferencia de todas las precedentes, presenta un héroe no concluido gracias a que se encuentra en permanente desarrollo. Hay de varios tipos; el más importante es aquél que funde el desarrollo humano con el desarrollo histórico, representando vivamente cómo el hombre se transforma con el mundo –mundo que es inacabado–. La novela de educación asimila el tiempo histórico y se sitúa en un espacio “activo” (y esencialmente concreto).

En el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna. En el mundo de Goethe todo es tiempo-espacio, el auténtico cronotopo (Estética de la creación verbal 235).

La mención de Goethe responde a que Bajtín lo considera como la cumbre de la visión del tiempo histórico en la literatura, porque ese autor se preocupó de aprehender un mundo en movimiento, en el que las cosas no se encontraban puestas simplemente una junto a la otra, como en un gran escenario estático, sino que la contigüidad espacial se amalgama por el tiempo, es decir, las cosas no son objetos inertes, sino que son procesos, juntándose así las categorías de tiempo y espacio en una sola visión. Al realizar este ejercicio, que conjuga dos factores usualmente separados, se logra una representación distinta del mundo, porque ahora los hechos, y el lugar de ocurrencia de los mismos están íntimamente relacionados. Otra consecuencia de ello es la sensación de que el mundo es físico y, por lo tanto, asimilable por medio de los sentidos ²⁵.

Como se ve, Bajtín no considera dentro de su clasificación la “forma de hablar” autoral, sino la visión de mundo reflejada por la unidad total de la novela. Dentro de ella, el teórico puede determinar todos los lenguajes orquestadores presentes, y así definir el fondo plurilingüe de ella (*Problemas literarios y estéticos* 261).

La definición de una historia no determina una diacronía que impida retomar las visiones de mundo anteriores, todo lo contrario. El interés de esta clasificación deviene en el descubrimiento de la relación literatura-cultura y en la reaparición de algunas tipologías (las que conllevan evidentemente una visión de mundo). Además, cada vez que “vuelve” un género, no lo hace de la misma manera como surgió, sino que se reinventa y constituye con nuevos elementos. Entonces, la visión histórica de la literatura que

²⁵ “(...) este mundo es el fondo móvil y la fuente inagotable de la visión artística y de la representación. Todo es visible, todo es concreto, todo es corporal, todo es material en este mundo, y al mismo tiempo, todo es intensivo, razonado y creativamente necesario” (*Estética de la creación verbal* 235).

presenta Bajtín tiene la virtud de conjugar historia de la literatura con poética literaria (la que tal vez debiéramos llamar prosaica), revolucionando de esa manera los estudios literarios, porque cada género es el resultado de una larga tradición que supera los años en los que la obra se inscribe.

c) La sátira menipea como el punto de origen de la novelización

Afirma Bajtín que para una correcta comprensión del género literario, es necesario “remontarse a sus orígenes” (*Dostoievski*, 151), porque un género siempre comparte y recuerda su pasado y su recorrido histórico, proceso cuya observación permite contemplar el fenómeno del desarrollo genérico como una unidad en la historia.

En los orígenes, se encuentran un abanico de obras pertenecientes a lo que Bajtín denomina como “cómico-serio”: el diálogo socrático, la literatura de banquetes, los panfletos, la poesía bucólica, las primeras memorias y la sátira menipea, entre otros. Todos ellos presentan la peculiaridad de mirar el mundo desde una perspectiva carnavalesca —algunos son géneros orales de carnaval, mientras que otros son escritos bajo una percepción carnavalesca— y, por lo tanto, entran en la clasificación de lo que se llamaría “literatura carnavalizada” y que Bajtín define como: “aquella [literatura] que haya experimentado, directa o indirectamente, a través de una serie de eslabones intermedios, la influencia de una u otra forma de folklore carnavalesco (antiguo o medieval)” (*ibid* 152).

Los géneros cómico-serios ostentan tres rasgos comunes a todos ellos, que revelan la acción de la influencia carnavalesca en la obra literaria:

- 1) Contemporaneidad inconclusa.
- 2) Se fundan en la experiencia y en la libre composición antes que en la tradición establecida.
- 3) Heterogeneidad estilística. En ellos se mezclan los diferentes registros y discursos de una época.

Estos tres rasgos son los que determinan el desarrollo de la novela y la aparición del fenómeno de la novelización en la literatura, que a través del carnaval “eliminó toda cerrazón y toda subestimación humana, acercó lo lejano, unió lo desunido” (*Dostoievski* 189). Así, lo cómico-serio es la raíz desde la cual se origina la vertiente de la novela dialógica, diferente a otros tipos de novela de raigambre más bien épica o retórica. El carnaval, la épica y la retórica son las tres líneas de desarrollo de la novela europea.

Como se dijo ya con anterioridad, la historia de la literatura es para Bajtín una pugna continua entre los géneros altos, relacionados con lo oficial, y los géneros bajos, correspondientes a la vertiente no oficial de la cultura²⁶. La novelización de la literatura es el fenómeno que se presenta al interior de las obras generando un avance en la evolución de la historia al permitir que la pugna entre lo marginal y lo oficial se equilibre en una lucha de fuerzas que por momentos se igualan. Por esta razón, la búsqueda de este fenómeno es vital en los estudios literarios.

²⁶ Cf. página 27, “La visión de mundo que se manifiesta en la elección de un género literario”

Metodología

I. Perfil de las obras estudiadas

Las dos obras escogidas están distanciadas por un siglo aproximadamente, el *Libro de Alixandre*, escrito el siglo XIII, y el *L libro de buen amor*, correspondiente al siglo XIV. En los dos casos, se trata de obras relativamente “anónimas” dada la falta de certeza existente respecto de la vida de los autores, aunque hayan sido identificados con algún nombre y profesión específicos. El criterio de selección ha respondido principalmente a su calidad de referentes esenciales de la época medieval, por lo que la observación de este aspecto tiene la opción de mostrar resultados más tajantes, dada la característica especialmente densa de esas creaciones.

A continuación se entregan algunos datos de las obras y las versiones escogidas como corpus de estudio principal:

1. El libro de Alixandre

Poema épico escrito en el siglo XIII por un autor no identificado²⁷. La versión utilizada aquí corresponde a una reconstrucción crítica elaborada por Dana Arthur Nelson y publicada el año 1979. Para la elaboración de ese trabajo se consideraron dos

manuscritos: el manuscrito de Madrid, conocido como *O* y el manuscrito de París, o *P*. Considerando las características de uno y de otro (rasgos leoneses del primero, y aragoneses del segundo) y el hecho fáctico de que ninguno de los dos es del primer autor (*A*)²⁸, Nelson propone una filiación de ambos manuscritos con el original, cuyo autor sería Gonzalo de Berceo. Luego de esas consideraciones establece como manuscrito base el manuscrito *P*.

La discusión respecto de los manuscritos utilizados no ha de ser olvidada, puesto que la elección final de Nelson por *P* es diferente a la opción usualmente escogida por otros estudiosos, *O*; es evidente que la sola elaboración de la reconstrucción crítica arroja un punto de vista claro respecto de lo que Nelson cree que la obra es. Sin embargo, como se trata de una edición crítica, el lector cuenta con las variantes de *O* y *P* en caso de que lo necesite.

Desde el punto de vista de la Historia de la Literatura, el *Alixandre* se sitúa dentro de los márgenes de la producción del mester de clerecía, tal como el mismo autor lo declara al inicio de la composición:

Señores, si [quisiéssedes] mi servicio prender, querría vos de grado servir de mi mester: deve de lo que sabe omne largo seer, si non podrié en culpa e en riepto caer. Mester trayo fermoso, non es de joglería; mester es sin peccado, qua es de clerecía: fablar curso rimado por la cuaderna vía, a sílabas contadas, qua es grant maestría (Alixandre 1 - 2).

Además, en muchas otras ocasiones el poeta mostrará su preocupación por la forma de su obra literaria, junto con esparcir generosamente la idea del orgullo que supone pertenecer a la clerecía. Se dejará para más adelante en la investigación la descripción minuciosa de lo que exactamente se entendía por “clérigo”, tanto en el *Alixandre* como en otras fuentes.

No hay certeza respecto de su fecha de composición. Una de las fechas tentativas surge como resultado de la lectura de la obra, desde la cual se infiere que puede haber sido escrita entre los años 1182 y 1250. Esos márgenes están dados de acuerdo a las influencias que recibe y las obras en las que influyó (Marcos Marín, “Libro de Alexandre”). Es claro, sin embargo, que la datación se sitúa con toda seguridad en la primera mitad del siglo XIII.

2. El libro de Buen Amor:

Del autor de esta obra solo conocemos el nombre y el cargo que ocupaba dentro de la jerarquía eclesiástica. En de las estrofas del poema se declara el oficio de arcipreste y el

²⁷ La versión crítica de la editorial Gredos, año 1979, preparada por Dana Arthur Nelson, considera el *Alixandre* como obra de Berceo. No es pertinente en este lugar discutir la realidad de esa afirmación. Se la retomará más adelante en caso de que la investigación lo requiera.

²⁸ Dana Arthur Nelson señala la existencia de un manuscrito perdido al que llama A_1 , cuyo autor es, supuestamente, Gonzalo de Berceo. Dicho manuscrito está perdido, pero es de él de donde derivan posteriores versiones, A_2 y A_2' , desde las cuales derivan *P* y *O*.

nombre: Juan Ruiz. Toda indagación acerca de aspectos más precisos de la vida del autor, son solo hipótesis y suposiciones basadas en documentos legales donde aparecen coincidencias de nombre con la posible vida que podemos imaginar tuvo el verdadero Juan Ruiz.

Dice María Rosa Lida de Malkiel (1973) que toda posible consideración del *Buen Amor* como un texto autobiográfico por el hecho de estar escrito en primera persona, es pueril y no se corresponde con la realidad, sino a una estrategia didáctica basada en hacer escarnio de las locuras y debilidades de un hombre común. En consecuencia, no es en la obra donde podremos encontrar anécdotas de la vida de Juan Ruiz.

La obra se considera perteneciente al grupo de obras del mester de clerecía. Como tal, está escrita en cuaderna vía y se presenta al lector como un escrito didáctico. La curiosidad se presenta cuando el lector se percata de la ironía presente a lo largo de toda la obra, que subvierte en gran medida los “postulados” tradicionales del mester de clerecía.

En esta investigación se utilizará la edición de los Clásicos Castellanos (1913) con las notas de Julio Cejador y Frauca. Esa edición surge de la reconstrucción hecha a partir de los dos manuscritos principales del *Libro*, el manuscrito G, propiedad de la Academia Española escrito el año 1389, cuarentiséis años después de la publicación original, 1343; el manuscrito T o de la catedral de Toledo; y el manuscrito S de Salamanca, de principios del siglo XV.

II. Metodología de análisis

La segunda tesis propuesta por este trabajo decía que *El libro del buen amor* era una respuesta a la literatura clerical. Por otro lado, la tesis inicial que regía y daba origen a la aseveración anterior, consideraba que todo género era adquirido y comprendido por una sociedad mediante la experiencia literaria que dicha comunidad había vivido. Por lo tanto, el género de una obra podrá ser determinado no sólo por el conjunto de obras que sean percibidas como perteneciente a un mismo tipo de creación, sino también por todos aquellos discursos que parodien a los primeros. Porque la parodia (la buena) es capaz de identificar con suma agudeza los componentes esenciales de un discurso, mientras la lectura de diversas obras “originales” obligan al análisis a veces extemporáneo del investigador que fija ciertos criterios a la luz de lo que su conocimiento le dicta como correcto. Por otro lado, un discurso paródico es un elemento que señala claramente los criterios en los que el investigador debiera fijarse. Así entonces, es la parodia, antes que el original, la que debiera ser mirada en un intento por comprender el género de un discurso.

Si bien es cierto que pecaría de simplona la conclusión de que el *Libro del buen amor* es una parodia al *Libro de Alixandre* —dada la distancia que las separa no sólo en el tiempo sino también en tema y estructura—, sí es posible plantear que el discurso del *Buen amor* es paródico, no en cuanto a una obra determinada, sino respecto a un modo

discursivo determinado, el clerical. Ese es el sentido en el que se toman ambos discursos. El uno como ejemplo de un modo imbuido en el paradigma clerical; el otro, como discurso divergente del primero.

La investigación se perfila entonces como una búsqueda de todos aquellos elementos que permitan observar cómo ambas obras establecen una relación especular, donde la obra más nueva analiza su propia producción mediante su reflejo en la más antigua. En otras palabras, se persigue encontrar el orden clerical mediante la observación de aquellos elementos que sean destacados y discutidos por la imagen reconstruida en la parodia. Siguiendo una lógica bajtiniana, este procedimiento tiene como base la pretensión de comprender un discurso desde un punto de vista extrapuesto —en este caso, el siglo XIV que interroga al siglo que le precede—, ejercicio que permite comprender ambas visiones de mundo gracias a la participación de la palabra del otro. “En la cultura, la extraposición viene a ser el instrumento más poderoso de la comprensión. La cultura ajena se manifiesta más completa y profundamente sólo a los ojos de *otra* cultura (...) Planteamos a la cultura ajena nuevas preguntas que ella no se había planteado” (*Estética de la creación verbal* 352)²⁹. Este postulado se toma de la siguiente manera: en el transcurso del tiempo, aparecen discursos que toman una posición ajena y que, por lo tanto, pertenecen a un nuevo tipo de discurso que se separa o que cuestiona el discurso canónico (posicionado como central). El descubrimiento de este tipo de enunciación indica que en ese momento el autor creador ha reparado en que el esquema de producción de discurso existente ha agotado sus posibilidades de cuestionamiento; es el nacimiento de la parodia, como discurso que se detiene al margen del esquema de significado y lo cuestiona ácidamente. Este es un tipo de obra que conscientemente decide tomar el lugar de la extraposición, pues se enfrenta y cuestiona el discurso epocal y, mediante ese ejercicio, elabora una respuesta múltiple: que sirve para la configuración de un nuevo tiempo, junto con responder al modelo antiguo que es objeto de la parodia.

Estos momentos históricos únicos, que son germen de discursos que convocan diversas voces en pugna dentro de la obra, son denominados por Mijail Bajtín como “fronteras de época” (*Estética de la creación verbal* 347). La estrategia de extraposición del *Buen amor...* es una postura consciente que asume su creador, quien tiene la facultad de conocer y manejar a cabalidad el discurso que interroga. Como es evidente, un lector actual no tiene la competencia que Juan Ruiz para la lectura e interpretación de los discursos clericales, por lo que es posible que yerre en la comprensión y medida de la multitud de guiños que el arcipreste hace al *Alixandre* en el *Buen amor*. Para que esto no suceda, esta investigación se propone un cuidadoso estudio de la situación que determina el uso de un elemento dado, anclado en el momento histórico de la obra y apegado a la letra de lo que ellas mismas dicen.

²⁹ En “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” (1970) Bajtín invita a que los análisis literarios se basen en la confrontación de los discursos ajenos, con el fin de lograr la *extraposición*, y con ella develar el profundo sentido de los cambios de la Historia de la Literatura. Junto con ello, fija como centro a aquellos discursos que son pronunciados en épocas de crisis, pues son exactamente ellos los que permiten comprender tanto la época calma como el cambio luego de la crisis. En esta investigación, se está aplicando este criterio: *El libro del buen amor* es el discurso de la crisis, mientras que *El libro de Alixandre* se define como parte del tiempo calmo.

El método de trabajo se basa en estos principios. La búsqueda de episodios, temáticas, formas lingüísticas, estructuras discursivas y tópicos, serán la guía para observar de qué manera —si es que es todo esto efectivo— se reflejan ambas obras y qué es lo que se descubre en la síntesis que se extrae del reflejo y de la experiencia de la extraposición actual que inevitablemente sufrirán ambos discursos. Para esto se plantea la indagación en torno a dos puntos considerados como fundamentales:

I. Temas, tónica y figura que aludan directamente a una forma discursiva anterior (establecida como canónica), sea parodiándola, imitándola o polemizando con ella en alguna forma. En este punto se utilizarán principalmente a Curtius para la tónica, Ségre y Bajtín para la observación de las formas discursivas presentes y Genette, para el análisis de las variables transtextuales.

II. La estructura de ambas obras desde el punto de vista formal y de contenidos. Para completar un intento de definición de género y contraste entre ambas obras, se utilizarán las nociones bajtinianas de cronotopo, construcción del héroe en la palabra ajena, e infinalización.

Como es evidente, en la presentación, comentario y discusión de cada uno de estos puntos será necesario poner en práctica algunos elementos teóricos citados en ya en capítulos anteriores.

Análisis

I. De los temas, tópicos y figura

En el *Buen amor* constantemente se hace referencia a ciertos elementos que parecen haber sido práctica de quienes antecedieron a Juan Ruiz en el ejercicio de las letras. No sólo por la presencia constante de ironías y ambigüedades que aluden claramente al discurso de los clérigos, sino también por la multiplicidad de recursos que se usan o se dejan de usar (lo que también es signo de manipulación del género) y que pertenecen a una técnica escritural determinada. Como se había mencionado antes, Curtius advertía al investigador de no errar en la lectura e interpretación de textos con lugares comunes presentes en ellos, pues a menudo estas expresiones encerraban un significado que superaba los límites de la obra. En este apartado, el objetivo es observar, justamente, esos lugares comunes que son puestos una y otra vez en práctica en cada una de las obras estudiadas. Para mayor claridad, se proponen estos elementos separados en una puntualización.

a) Tópica del exordio

La tópicos del exordio corresponde al conjunto de expresiones que tienen como objetivo la

presentación de la obra con todos los circunloquios referidos a la exposición de los motivos que desencadenaron la producción poética. Entre ellos se encuentran lo novedoso del tema, la dedicatoria a Dios, la Virgen o algún alto personaje, la obligación de divulgar la sabiduría que se posee al resto de la comunidad y la explicación de que el ejercicio de escritor es un remedio que protege al poeta de la ociosidad.

En *El libro de Alixandre* propone una entrada rápida a la obra, sin ocupar versos en lugares comunes como los mencionados en el párrafo anterior. Lo único que es de relevancia para el poeta es dejar en claro la naturaleza de la obra que se ha escrito. Establecer que esta es una obra de clerecía es un asunto que reviste la mayor importancia, por lo que se antepone esta afirmación antes de decir cualquier otra cosa que se ajuste a la tópica del exordio. No obstante lo anterior, la motivación docente y la necesidad de compartir el saber son también declarados explícitamente como objetivos de la obra. No hay que olvidar, sin embargo, que el exordio del *Alixandre* abre la composición con una idea que preside todo el poema: el hablante posee una serie de atributos intelectuales, propias de todo clérigo, por lo que su discurso no solo será confiable (veraz), sino que además se expresará mediante formas perfectas, hermosas y nobles:

Mester traigo fermoso, non es de joglería; mester es sin peccado, qua es de clerecía: fablar curso rimado por la quaderna vía, a sílabas contadas, qua es grant maestría (Alixandre 2).

En la copla se destaca que el mester de clerecía es un oficio “sin pecado”, que trabaja hermosamente sus versos gracias a la habilidad de su autor que es capaz de utilizar una forma métrica compleja y perfecta, la cuaderna vía. Estos versos son los más famosos del *Alixandre*, más bien, los únicos famosos de esa obra, y su importancia radica en la definición del oficio del mester de clerecía. No se repite una declaración de principios así de majadera y clara con mucha frecuencia, razón por la cual la cita permanece inolvidable en la memoria de los lectores posteriores del poema. Es probable que esta sea la razón por la que Juan Ruiz alude tangencialmente a esa copla en el *Buen amor*. Allí, aparece como una respuesta paródica, pues, lo que a simple vista simula una aplicación ordinaria de la tópica del exordio, se enfrenta con la realidad contradictoria y ambigua de los versos que pone en entredicho las afirmaciones de ese lugar común.

E porque mijor sea de todos escuchado, fablarvos hé por trobas é cuento rrimado: es un dezir fermoso é saber sin peccado, rrazón más plazentera, ffablar más apostado (Buen amor 15).

Como se ve, la repetición de las expresiones “dezir fermoso” y la cualidad de “sin pecado” del oficio del poeta, se aúna a la explicitación del uso de la estructura métrica rimada con el fin de que todos puedan entender bien. Asimismo el objetivo del poeta es aclarar la forma que adopta su escrito y las razones que lo llevaron a tomar ciertas decisiones estéticas a la hora de componer. Tanto el *Alixandre* como el *Buen amor* se acogen a la presunta regla de la tópica del exordio que obliga a dar ciertas explicaciones previas al abordaje del tema que es asunto del poema. El parecido entre las coplas destacadas, si bien no es exacto, es bastante evidente y señala un aspecto que será constante en el *Buen amor*. Ningún elemento en la obra de Juan Ruiz es igual a su modelo, sea este el *Alixandre* u otra composición. Todos ellos presentan de una forma *sui generis* algo que

se percibe como ya escuchado o ya conocido previamente. En el ejemplo anterior, se reconocen los rasgos de lo que es propio del exordio y los ecos del discurso del clérigo del *Alixandre*, pero siempre discutibles por lo evanescente del fenómeno.

Por otro lado, está el factor del contenido, pues si bien ambas coplas prometen un quehacer “sin pecado”, mientras la primera cumple, el segundo autor se aparta escandalosamente de ese camino, por lo que no es antojadizo afirmar que en el *Buen amor* el tópico que podría haber sido omitido, se utiliza con el fin de apoyar un sentido ambivalente o de desnudar una práctica estética. La gracia de la treta es que Juan Ruiz se sustenta sobre cimientos sólidos, esto es, sobre la tónica del exordio, lo que le permite establecer ciertos márgenes en su propio discurso, los que no serán discutidos sino hasta más tarde por él mismo al interior del poema. Es decir, la elaboración teórica de Juan Ruiz no se da en el nivel de los tratados, sino que en la obra literaria como parodia o transposición sería. En todos los casos, hay una reflexión de por medio y un punto de vista que interpela los modos discursivos presentes, mediante el roce directo al que se exponen en el poema.

Otro de los temas mencionados por Curtius en la construcción de la tónica del exordio se refiere en general a la exposición de los motivos que determinan la creación de una obra (*Literatura europea y Edad Media Latina*). Para cumplir ese objetivo se presentan diversos lugares comunes: la estrategia de lo “nunca antes visto”, la dedicatoria a algún personaje importante, la obligatoriedad moral de transmitir el conocimiento adquirido o evitar la ociosidad. El siguiente de los fragmentos que se analizará se relaciona con el conocido *docere et delectare* propio de la literatura de ese entonces. La producción poética como materia de entretenimiento y aprendizaje. Tal como lo advierte el propio hablante del poema, quien lo escuche obtendrá dos beneficios, aprenderá algo nuevo al mismo tiempo que se entretendrá:

***Qui oir lo quisiere, a todo mi creer, avrá de mí solaz, en cabo grant plazer;
aprenderá buenas gestas que sepa retraer; aver-lo-an por ello muchos a coñocer
(Alixandre 3).***

El poeta decide atraer por las cualidades que puede aportar su poema a quien lo escuchare, “gran placer” y “solaz” para el *delectare*; en cuanto al *docere*, “aprenderá buenas gestas” lo que lo convertirá en un hombre de valía. No utiliza más versos el hablante para la enumeración de las bondades que conlleva la lectura de su obra, pero cumple de forma cabal con el objetivo, presentando al *Alixandre* como un poema educativo, formativo, además de entretenido.

No sería justo decir que se utilizan estas frases sólo por cumplir a ciertas convenciones que estaban en uso en ese entonces. Pero el laconismo de su exordio —de solo seis coplas— invita a elucubraciones que apuntan en esa dirección. Da la sensación de que una vez que el poeta hubo presentado todo lo que debía poner en la introducción, entonces sencillamente abandona los preámbulos para entrar en materia. El exordio se reduce a tres ideas, la primera, ya dicha, acerca de la autoridad del autor en su calidad de clérigo; la segunda, apunta a los tópicos del *docere et delectare*; y la tercera se ocupa de exponer la figura de Alejandro como un personaje sabio y grandioso.

La elección de Alejandro Magno como centro del poema responde a que ese personaje era visto como una vida ejemplar, ya que se le atribuían una serie de

cualidades cristianas que, unidas a sus éxitos terrenales, hacían verlo como una especie de “dios en la tierra”. Y, aunque el autor está consciente de que se trata de un pagano, le parece que sus actitudes de vida son tan virtuosas que lo convierten en un modelo de admiración. De esta manera, mientras por un lado no olvida la condición no cristiana de Alejandro —“quiero leer un libro de un rey pagano” (*Alixandre* 5)—, por otra parte, recuerda al lector sus muchas virtudes, “grant esfuerço, de coraçón loçano” (*Alixandre* 5).

En conjunto, la introducción del *Alixandre* no presenta ambigüedades. En ella solo se distinguen claramente tres ideas, que son un trasunto de una declaración de principios —entretener y educar desde la clerecía— y la vida que es escogida como tema pertenece a un pasado heroico que no puede, ni quiere, ser cuestionado de forma alguna.

La respuesta del *Buen amor*, como siempre, se presenta con ambigüedad. Por un lado, se cumple con el mandato de mencionar los objetivos docentes de la obra que se va a leer a continuación, pero por otro, pone en duda el proceso, porque los ejemplos expuestos no proceden de grandes prohombres, sino de un simple personaje (él mismo hablante) que advierte su propia torpeza y falta de habilidad. Al inicio, Juan Ruiz ruega directamente a Dios que lo ayude en la escritura, apuntando precisamente a la consecución del *docere et delectare*

“Tú, Señor é Dios mío, que al ome formeste, enforma é ayuda á mí, tu açipreste, que pueda fazer Libro de Buen Amor aqueste, que a los cuerpos alegre é a las almas preste” (*Buen amor* 13).

La alegría del cuerpo y el provecho de las almas, como indica el último verso, podría prestarse para interpretaciones no completamente claras, pero ante la inexistencia de prueba suficiente que declare que ya en ese punto el arcipreste está mostrando su ironía, se le dejará pasar. Independientemente de ello, en este ejemplo queda patente el uso de ciertos lugares comunes (que Dios ayude en la escritura, y que la obra sea de utilidad para el enriquecimiento espiritual de quien la reciba).

En cuanto al tema del que la obra trata, si el *Alixandre* recogía la vida de un hombre ejemplar, Alejandro Magno, en el *Buen amor* el arcipreste presenta la historia de una vida que nada tiene de ejemplar: la suya propia. Según él, no con la intención de exponer una serie de aventuras licenciosas, sino con la de enseñar mediante un contraejemplo: “Dios sabe que la mi intención non fue de lo fazer por dar manera de pecar nin por mal dezir; más fué por reduçir á toda persona á memoria buena de bien obrar é dar ensienpro de constunbres é castigos de salvaçión” (*Buen amor*, Prólogo). De acuerdo con su punto de vista, nada hay que sea más natural que enseñar lo malo para poderlo reconocer fácilmente, pues “dize sant Gregorio que menos fieren al onbre los dardos que ante son vistos”.

Si se sigue la lógica del exordio, en esta parte del discurso se acostumbraba mencionar que el hablante poseía un saber que era necesario transmitir, sea por su utilidad o por su ingeniosidad. En el caso del arcipreste, la “sabiduría” es la experiencia del clérigo (más que un saber de origen libresco) y, además, no es equiparable en ningún sentido a una vida virtuosa. El arcipreste cree que su exposición es una sabiduría entregada al lector, asunto que defiende citando a las Sagradas Escrituras, específicamente el versículo 8 del salmo 31: “Intellectum tibi dabo, et instruum te in via

hac qua gradieris; firmabo super te oculos meos”, que Juan Ruiz glosa basado en una traducción libre que se resume más o menos así “Yo [Dios] te entrego sabiduría, para que encuentres el recto camino”. Luego continúa glosando otras partes del mismo salmo, “nolite fieri sicut equus et mulus, in quibus non est intellectus” (no sean como los burros o los caballos, que no tienen sabiduría). Es decir, el tema que motiva a Juan Ruiz es la transmisión de una sabiduría, que aparece como la única herramienta eficaz para una toma correcta de decisiones en la vida³⁰. La libertad nace con el entendimiento, pues con él es posible que el hombre escoja el bien o el mal. De otro modo, serán “como los burros”, sin inteligencia, que actúan sin saber qué están escogiendo, pues carecen de memoria para recordar el bien, razón por la cual tampoco pueden amarlo³¹.

La analogía es evidente: Dios entrega un saber al ser humano; igual cosa hace el clérigo con sus lectores. Sin embargo, la entrega del saber, en el caso de Juan Ruiz, no necesariamente guiará hacia una vida virtuosa, pues “porque es umanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los conssejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello” (*ídem*). Con esta disposición la obediencia a los dictados de la tónica del exordio se ven subvertidos, pues la virtud que es origen y principio de un modelo de vida y que es la motivación para la escritura de una obra edificante, es dejada de lado para la construcción de un discurso que gira en torno de un antihéroe, que exponiendo su vida licenciosa busca dar el conocimiento del “bien y del mal”, en la esperanza de que el ser humano escoja el bien.

Vista tales circunstancias queda la siguiente reflexión: Independientemente de cuáles hayan sido las verdaderas intenciones de Juan Ruiz, lo que queda claro es que se opone abiertamente a la entrega de un modelo incuestionable que haya que seguir (como podría ser la figura de Alejandro Magno). Se podría afirmar que antes que imponer un modelo, el autor del poema le propone al lector diversas formas de vida para que sea el conocimiento libre el que guíe todas las decisiones que un hombre deba tomar en determinado momento³². Evidentemente, la ambigüedad presente en este discurso es inevitable, pero no es la única: por un lado, se encuentra la intención bufonesca de tomar un modelo no heroico y contar su historia con el mismo interés que si de un prócer se tratara; por otro lado, la reflexión constante acerca de la veracidad y el sentido de lo que se está diciendo, donde será el lector en plena libertad y con su bagaje cultural el que decida en todo momento la interpretación que el *Buen amor* tiene y la enseñanza que de su lectura sacará. “Entiende bien mis dichos é piensa la sentençia” (*Buen amor* 46), motivo que se repite en innumerables ocasiones y que es ocasión de relatar el conocido

³⁰ Ajeno a esta discusión queda el cuestionamiento exegético que podría hacer algún experto, según el cual el tema central de este salmo alude, principalmente, a la dicha que obtiene el pecador tras recibir el perdón (Beltrán Villegas M., SS.CC). Dentro de ese contexto del salmo, la sabiduría de Dios acompaña al hombre y le indica el camino. Al parecer, Juan Ruiz se aparta de esa interpretación cuando disocia a la persona de Dios con la sabiduría.

³¹ Se acentúa la perspectiva que se desvía de la interpretación canónica, cuando se compara la interpretación del arcipreste “no sean unos burros que no tienen inteligencia”, con la interpretación canónica “no sean unos burros, que no conocen de freno”.

³² Esta afirmación no significa que deba dejarse a un lado la apreciación de Lida respecto de la autobiografía como una estrategia pedagógica.

ejemplo de la disputa entre griegos y romanos para saber quién era más sabio (*Buen amor* 47 – 63).

Este mismo tema, en el *Alixandre* es trabajado fuera del exordio, al inicio de la narración de la vida de Alejandro Magno. El fundamento de toda su educación y la templanza que guiará sus pasos están dados por la enseñanza de las siete artes liberales. En ellas se encierra toda la sabiduría que el ser humano necesita, de donde se deduce que, si para Juan Ruiz la sabiduría era producto de la experiencia vital, para el anónimo autor del *Alixandre*, ésta se relacionaba con el conocimiento. Alejandro es un héroe que de niño ya mostraba sus buenas cualidades, y que combinaba sus ímpetus guerreros con una cuidada educación escolástica. Buen cuidado tuvo además el poeta en mencionar la capital importancia que tenía el desarrollo intelectual para la clerecía, puesto que sólo se da por finalizada la educación del niño Alejandro, de doce años, cuando ha logrado alcanzar el dominio de las artes de la clerecía, que como se verá a continuación. Los versos alusivos a este episodio muestran a Alejandro que, acongojado por la opresión que los macedonios sufren bajo el yugo persa, se dirige a su maestro dando cuenta de su exhaustiva educación:

Maestro [Aristóteles], tú me crieste, por ti sé clerezía; mucho me as bien fecho, gradir no-t-lo sabría; a ti me dio mi padre quand siet años avía, porque de los maestros aviés grant mejoría (Alixandre 38).

Continúa con un detalle de su aprendizaje de cada una de las siete artes, destinando para ello una copla en cada caso. Se reconoce a sí mismo como el mejor en todas las destrezas, superior incluso a su propio maestro. Sin embargo, todo ello no le es suficiente para acallar el dolor que le produce ver a su pueblo oprimido. Aristóteles le responde con una serie de consejos finales que dan por terminada su educación y a los que siguen una serie de coplas que describen la adquisición de Bucéfalo, mítico caballo de Alejandro, y su nombramiento como caballero. Es interesante notar que las hazañas del héroe son antecedidas por su inmensa sabiduría, entregada y modelada por un maestro, Aristóteles, a quien el héroe no oculta su infinito agradecimiento, “gradir no-t-lo sabría”, por los siete años de educación que le sirvieron para aprender las siete artes liberales.

En el *Buen amor*, en cambio, las siete artes liberales no son mencionadas en ningún momento, lo que señala el cambio gigantesco sufrido por la sociedad, dado que ni siquiera son materia de parodia. En general, las alusiones a la vida escolar, se centran más bien en la calidad de los escolares, frailes y monjes, y en asuntos de estilo del verso; el saber clerecía se traduce por saber componer en versos de la cuaderna vía, además de utilizar correctamente una serie de recursos, como se mencionó ya anteriormente.

En resumen, Juan Ruiz destina las setenta primeras estrofas a la tónica del exordio (la exposición del tema, su defensa, además de autojustificarse y hacer rogativas a la Virgen y Dios). A diferencia de él, el autor del *Alixandre* solo demora seis coplas en realizar el mismo trabajo. Si se toma como modelo a los escritos medievales se observa que, en general, cuando se recurre a un tópico conocido no hay mayor desarrollo más que la mención necesaria para “armar” la estructura del escrito (así sucede en las descripciones de personajes estereotipados en las obras humanísticas, por ejemplo). En el caso de Juan Ruiz, pasa exactamente lo contrario, lo que lleva a presumir la importancia del cuestionamiento que sufre una formalidad determinada que se utiliza al

tiempo que se fuerza más allá de su propio límite, para llevar el asunto tratado a un estadio diferente: ahora el tópico no es una simple enumeración de justificaciones que permiten la apertura de la obra, sino que es una reflexión aguda acerca del “buen discurso” (hermoso, correcto, clerical, modélico, etcétera) y el discurso imperfecto, pero igualmente bueno, como el poeta intenta justificar, que se escribe en el *Buen amor*.

b) Tópica de la conclusión

Dice Curtius que este tópico no es muy utilizado en la literatura, porque desarrolla ciertos motivos que son de un corte más retórico que literario: agradecer a los lectores y mover a la compasión o a la indignación finales. No obstante, los escritores van a rescatar un aspecto que para ellos es de suma importancia: la indicación textual de que la obra está finalizada, y que sirve de señal para que el lector sepa que se encuentra ante un discurso completo. En general, los finales son abruptos, pero siempre indican, de alguna manera, que se ha terminado el texto. Hay diversas maneras de lograrlo, unas más artificiosas que otras; un ejemplo puede ser la simpleza mostrada por el final de la *Canción de Rolando*, “aquí acaba la gesta”, pero existen otras más complejas que pretextan como final el agotamiento del poeta o la llegada de la noche.

En el *Alixandre* se opta la forma conclusiva que, si bien es abrupta, se extiende por siete estrofas. En ellas, el hablante agradece la mediación divina que le ha ayudado en la escritura de la obra; entrega un par de consejos a aquellos que quieran “su alma bien salvar”, realizando una analogía con la vida de Alejandro Magno; agradece la paciencia de quienes escucharon la historia, junto con pedir disculpas por sus posibles errores; y, finalmente, ruega que recen por él, para lo que entrega su identidad, Gonzalo de Berceo³³. Las coplas recién descritas están dispuestas inmediateamente después de la descripción de la muerte de Alejandro, evento que marca por sí sólo el fin del poema.

Si murieron las carnes, que lo han por natura, non murió el buen precio, oy en cara dura; qui muere en buen precio es de buena ventura, qua lo meten los sabios luego en escriptura. Grado al criador, que es Rey de gloria, al que vive y regna en complida victoria, acabada avemos, señores, la estoria del buen rey de Grecia, señor de Babilonia (Alixandre 2668, 2669).

La vida ejemplar no muere con el héroe, porque “lo meten los sabios luego en escriptura”, entonces, junto con agradecer la mediación de Dios, se da fin a la obra de manera explícita, “acabada avemos, señores, la estoria”. Con esta copla se entrega un doble significado: el primero, ya mencionado anteriormente, se refiere a la certeza del lector que repara en ese momento que tiene en sus manos un poema completo; el segundo significado, menos evidente, es la ostentación de que una vida ejemplar ha sido reconstruida en su totalidad, desde su nacimiento hasta su muerte y su legado.

Al comparar este cierre con el que presenta Juan Ruiz, salta a la vista una diferencia notable del *Alixandre* con el *Buen amor*, porque aquí el hablante no da fin al discurso. Lo

³³ Independientemente de la discusión existente acerca del autor del *Alixandre*, lo cierto es que la obra finaliza con estos versos u otros de la misma índole. Por ejemplo, en *O* en vez del verso “Gonçalvo de Berceo es por nome tratado” se leerá “Johan Lorenço bon clérigo e ondrado”. Lo importante en esta investigación es el gesto de cerrar explícitamente el ciclo de la narración.

más interesante de este descubrimiento es, tal vez, el hecho de que no cabe duda de la intencionalidad del autor a ese respecto, porque si hubiera olvido o mero error, no sería posible la existencia de una copla como la 1626, donde el poeta declara su intención de no cerrar la obra.

Porque Santa María, segund que dicho he, es comienço e fin del bien, tal es mi fe, fisle quatro cantares, et con tanto faré punto a mi librete, mas non lo çerraré (Buen amor 1626)

Luego de esto, continúa con los cánticos prometidos a la Virgen, con los que pretende “dar punto a su librete”, pero en ningún caso se propone realizar una “conclusión” propiamente dicha. Lo último que se registra son dos cantares de ciegos, cuya pertinencia en el libro interpela a un cúmulo de dubitativos estudiosos de la materia³⁴.

c) Tópica de la consolación

La tónica de la consolación es un lugar común que intenta confortar a los dolientes testigos de la muerte de alguien cercano. En ella, el hablante entrega una filosofía que apunta hacia la resignación que se debe tener ante la muerte de la que nadie se libra, además de que reflexiona acerca de cómo es ella el tránsito hacia el encuentro definitivo con Dios en el Paraíso. Es común encontrar en la literatura que todo gran hombre se enfrenta a su propia muerte con sabiduría y tranquilidad. Un ejemplo claro de esto se da en el *Alixandre*, donde es el propio rey el que calma a sus apenados súbditos, incapaces ellos de aceptar la muerte próxima del emperador.

Ante tengo de Dios que me faz grant amor, qua estando honrado en cumplido valor assí quiere que vaya pora'l sieglo mayor, ante que pesar prenda nin ningún dessabor (Alixandre 2628).

Alejandro destaca que se siente favorecido por Dios, pues se lo lleva en un momento cúlmine de su vida. No hay pecado, rencores ni errores en él, por lo que limpio y honrado parte al encuentro con el Señor. Su perspectiva es de una profunda religiosidad que muestra el desprendimiento de lo material y lo temporal que ostentan las visiones que creen en una vida ultraterrena; para el lector que recibe este discurso, se completa la figura de Alejandro como un triunfador que fue permanentemente favorecido por Dios y que, en el momento de su muerte, enseña que lo importante no es morir lo más viejo posible, sino morir en el momento adecuado. Gracias a esta observación es posible aceptar y comprender la necesidad de que él mismo fuera víctima de la muerte cuando aún era muy joven — “Del omne que se passa mientre está honrado, / ésse dizen los sabios que es aventurado” (*Alixandre* 2630)—. De lo contrario, se corren riesgos innecesarios, pues como dice el mismo Alejandro, “suelen se en un rato las cosas demudar, / el cavallo ligero suele entrepeçar” (2629); sólo resta agradecer a Dios la venida de la muerte en tiempos en que el hombre no ha caído aún en las tentaciones que el pecado le presenta cada día.

A lo largo de toda esta disquisición, no cabe ningún tipo de vituperio a los agentes de

³⁴ Las consecuencias del tratamiento que Juan Ruiz hace de la tónica de la conclusión serán retomadas más adelante nuevamente.

la muerte, pues ella se ve como un destino ineludible e incluso, desde la serenidad y la sabiduría, como un regalo. Los únicos malvados en este acontecimiento son quienes la provocan por traición, pues, aunque la Fortuna es responsable de los giros en la condición humana, en el caso de Alejandro, no quiere mirar el mal que ocasiona su oficio (“La ora fue llegada, non podi[é] ál seer; / quería la Fotedumne la cabeça torcer”, 2614), por lo que no es posible culparla a ella, tal como antes ya fue exculpada también la misma muerte y Dios. Él único que recibe los denuestos del poeta será entonces el traidor, quien es maldecido duramente por haber envenenado al rey:

Maldito sea cuerpo que [a] tal cosa faze, maldita sea el alma que en tal cuerpo yace, maldito sea cuerpo que d’aquello le plaze; Dios lo eche el lazo que nunca se desate (Alixandre 2618).

El traidor merece ir al infierno, aunque estuviera escrito desde antes que el rey debía morir. Hay un sinnúmero de ejemplos en el poema que vaticinan la muerte temprana de Alejandro; sin embargo, es necesario un traidor para que se cumplan los designios divinos³⁵. Es él, entonces, el único de todos los actores que recibe la culpa por los males que se suceden³⁶. El orden divino no se altera en ningún caso y, ni el poeta ni el protagonista, se rebelan contra la muerte que llega prematura.

Un caso muy distinto es el que presenta Juan Ruiz. La actitud del arcipreste ante el dolor que le produce el fin de su alcahueta se traduce en un violento apóstrofe a la muerte:

¡Ay Muerte! ¡muerta sseas, muerta é malandante! Matásteme mi vieja; ¡matasses á mí enante! Enemiga del mundo, que non as semejante: de tu memoria amarga non sé quien non se espante (Buen amor 1530).

Con estas palabras, se da comienzo a una larga acusación a la muerte que es identificada con el pecado y, por ende, con todos los mayores males del mundo y el infierno. No hay aceptación ninguna ante el dolor profundo y desesperado en el que cae el hablante que, por única vez, se muestra serio y enojado frente a la condición mortal del

³⁵ Estos gestos del poeta incitan constantemente a relacionar a Alejandro con Jesucristo. Ambos tienen una vida breve, su muerte es requerida para la consecución de un proyecto, y son personas intachables víctimas de un traidor que es visto como un enemigo indigno. Hay que recordar que en la Edad Media se maneja y aplica la concepción de “figura”, donde un personaje antiguo mediante su vida anuncia y trasunta la consumación posterior. En el caso de esta investigación, Alejandro es figura de Cristo, lo que lo ensalza más todavía y lo presenta como un personaje justo y perfecto. (Para la comprensión más acabada del término “figura” ver *Figura* de Erich Auerbach).

³⁶ En este punto del poema, el traidor, al igual que antes lo fuera Judas Iscariote en la Biblia respecto de Jesucristo, recibe todo el desprecio del escritor y la comunidad. Es el personaje más indigno de todo el poema. Una vez más, la analogía Alejandro / Jesucristo se repite. Evidentemente, la persona del rey macedonio es en todo diferente de la figura del Salvador, por lo que más que una enseñanza que busque igualar ambos personajes, se cree que el poeta asume un lugar común en la narración de la vida de grandes héroes. En general, están llamados a realizar hazañas sobrehumanas y hay una serie de designios que anuncian los acontecimientos del destino. Además, muchos mueren jóvenes y a causa de una traición indigna que lleva a cabo un personaje pusilánime. Sirva como demostración de lo dicho el mismo poema, que en las coplas 2441 y 2442 señala claramente que es posible confundir a la figura de Jesús con la de Alejandro Magno: “Pero en una cosa prendo yo grant espanto: / cantan las escrituras un desabrido canto, / que parrá una virgen un fijo muy santo / por qui han los infiernos a prender mal quebranto. // Si es esti [Alejandro] o non, non vos lo sé dezir, / mas un valient contrario vos ha a devenir”.

ser humano. La muerte es la “enemiga del mundo”, un ente sin sentido que violenta los designios de Dios, pues acaba con aquellos a quienes se les había insuflado la vida. Sin embargo, tal como dice la Biblia, es Dios quien también vence a la muerte, asunto que es recordado también por el poeta, cuando la desafía a ella (y al pecado) diciendo, “¡Tú matástel’ un ora! ¡Él por sienpre te mató!” (*Buen amor* 1558d), aludiendo a la resurrección de Cristo y su descenso a los Infiernos, donde arrebatara a las almas sin pecado y las llevara a los cielos.

En este punto, el lector se encuentra con un problema de interpretación, el arcipreste se opone fuertemente a la acción devastadora de la muerte, al mismo tiempo que ensalza la figura de Cristo que la venció. Por lo tanto, debieran considerarse sospechosas las lecturas que afirman la naturaleza antirreligiosa del poeta, sin por eso dejar de mirar con suspicacia también a la postura contraria, dado que sus aparentemente teológicas disquisiciones son seguidas de la certeza de que la trotera se encuentra en la gloria de Dios producto de los muchos buenos servicios que en la tierra brindó.

Lo único indiscutible es el tono del discurso del arcipreste, que manifiesta con fuerza una postura rebelde hacia algo que no se puede cambiar, por lo que se puede comprobar que la edificante tópica de la consolación ha sido dejada a un lado por la emoción del momento. La única muestra de sabiduría, ni siquiera manifiesta una actitud religioso-espiritual, sino que presenta un punto de vista material-terreno del problema de la mortalidad, donde la única preocupación es la certeza de que la muerte puede golpear la vida de un hombre en el minuto más inesperado, por lo que sus obras temporales podrían quedar inconclusas. La recomendación recuerda más bien un *carpe diem* que invita a no pensar en completar mañana las acciones que podrían ser hechas en el presente, pues a lo mejor, no hay un mañana.

La salud e la vida muy ayna se muda, en un punto se pierde, quando omne non cuyda: El byen, que farás cras, palabra es desnuda; vestidla con la obra, antes que muerte acuda (Buen amor 1532).

En ningún caso, el consuelo esperado que menciona la existencia de una vida eterna y buena se da en el poema —el paso de la trotera al paraíso no es considerado como justificación suficiente como para privar el mundo de los mortales de su presencia—. De hecho, sólo un elemento comparte la lógica de la consolación según se daba en los usos habituales de este tópico. El hecho de que a todos les llega el momento de la muerte, “ca por mucho que byvamos, por mucho que se tarda, / a venir ha tu rrvavia, qu’á todo mundo escarda” (1566 c d). No hay, aparentemente, una razón divina, sino sólo el capricho del pecado que intempestivamente actúa sobre el mundo, arrebatando vidas en forma aleatoria. Justamente, pareciera que el origen de la violenta rebelión es el conocimiento, pero no la aceptación, de que la vida del ser humano depende del arbitrio de la muerte; no hay razones que justifiquen la partida de una u otra persona, por lo que la razón y el orden es superado por la casualidad y el azar.

Por otro lado, hay que considerar cuidadosamente la satisfacción que le causa al arcipreste el convencimiento de que el alma de la trotaconventos se encuentra en el cielo. Más aún, recomienda a todos llevar una vida virtuosa, para que sigan también el fastuoso destino de salvación que doña Urraca seguramente tuvo (!). Se resumen estas ideas en el epitafio que el clérigo escribe a nombre de la Trotaconventos, donde dispone las

siguientes advertencias:

Obrad bien en la vida, a Dios non lo errede: Que byen como yo morí, asy todos morredes (1577) El que aquí llegare, ¡sí Dios le bendiga! E ¡sí l' dé Dios buen amor é plaser de amiga! (Buen amor 1578)

La ambigüedad no puede ser mayor: La parlera en el Paraíso, puesta como modelo de vida para la salvación del alma; junto con esto, la identificación momentánea entre buen amor y loco amor, pues la dualidad que ha sido tema permanente en el poema no aparece en forma clara ni como oposición, ni como dos conceptos equivalentes, sino como dos aspectos de la realidad que conviven; dice el arcipreste que la trotera diría: “quien haya llegado a mi tumba, que tenga las gracias de Dios: buen amor y plaser de amiga, es decir, loco amor”.

La conclusión es esta: no hay tónica de la consolación a la manera que era esperada, porque lo que prima es el lamento airado ante una muerte caprichosa y sin sentido. Lo que se pierde es una invaluable vida terrena, y la mención del paraíso queda confundida por la entrada triunfal en este de la parlera donde se confunden socarronamente la seriedad y la tristeza iniciales con la irreverencia. En todo momento está ausente una reflexión espiritual que sirva de ejemplo para la formación moral de quienes escuchan el poema, pues lo único que cabe en la discusión sería el lamento por la precariedad del ser humano que vive en el caos de una vida incomprensible y que da fin injustamente ³⁷.

d) El mundo al revés y la invocación a la naturaleza

El mundo al revés representa el desorden de los elementos que se comportan sin armonía por diferentes causas. Generalmente, está relacionado con sucesos funestos en la estructura social o en el amor. En ambos casos, la naturaleza hace eco del malestar humano o divino mostrándose confusa, desordenada o descarrilada, generando ayuntamientos entre animales de diferentes especies (la oveja con el lobo), eclipses, temblores de tierra, o persecuciones imposibles (la gacela que da caza al león).

Como describe Curtius, su principio formal básico es la enumeración de imposibles, a través de la cual el escritor realiza una velada crítica de sus contemporáneos. Como contrapartida de este tópico se presenta la invocación a la naturaleza, que resalta exactamente lo contrario: enumeración de las partes de la naturaleza destacando su armonía y generosa fertilidad. Este tópico es imagen de las fuerzas que ordenan el mundo, el que es desestabilizado por el ser humano en ciertos momentos específicos.

En el caso del *Alixandre* se dan los lugares comunes en episodios previsibles: la invocación a la naturaleza en tiempos de esplendor de un reinado o para describir una tierra que será conquistada; el mundo al revés, en cambio, se hace presente en el momento de la muerte del conquistador, que simboliza el fin de una era y del orden.

A modo de ejemplo, sirva la siguiente descripción de las tierras donde paraban las

³⁷ Imposible no comparar estas reflexiones del arcipreste con el lamento de Pleberio que cierra *La Celestina*, obra que fuera escrita cien años más tarde y con la que se da por finalizada la Edad Media.

huestes de Darío antes de su enfrentamiento con Alejandro. En este episodio se destaca la grandeza del enemigo persa, su regia persona y la opulencia y maravilla de sus territorios. La pintura que hace el poeta en gran medida semeja una imagen edénica de los parajes que Alejandro conquistó para su imperio.

En medio de las huestes avié un colladiello d'ella e d'ella parte más alto un poquiello; era en la cabeça plano e verdeziello, era un logarejo por verdat apostiello. Estava li en medio un laurel anciano, los ramos muy espessos e el tronco muy sano; cubrié toda la tierra un vergel muy loçano, siempre estava verde ivierno e verano (Alixandre 935 - 936)³⁸.

La descripción no termina en este punto, sino que se extiende hasta completar un total de seis coplas en las que se continúa presentando la fuente inagotable (“fuente perenal”), las aguas frescas (“fontana de blanda frior”), las sombras que regalan los árboles, el aroma de las plantas, los dulces cantos de las aves, los prados verdes de flores coloreados. El discurso tiene una clara referencia al paraíso terrenal, cosa que el poeta hace evidente con el verso en el que, para completar la imagen en la mente del lector, afirma que el paisaje “semejaba que era huerto del Criador” (938d)³⁹. Más adelante, se retoma este mismo tópico para completar la descripción de las nuevas posesiones de Alejandro: la Babilonia conquistada presenta grandes dones de la naturaleza y exuberancia en sus cultivos, entre otros atributos positivos. Como se ve, se cumple la formalidad de enumerar una seguidilla de cualidades agradables y deseables que puede brindar la naturaleza dentro de una ciudad, “son dentro en la villa muchas dulces fontanas / que son de día frías, tibias a las mañanas” (1493 a, b), acompañado por el equilibrio que aportan dichos atributos a los seres humanos que entren en contacto con ella.

La grandiosidad de la naturaleza se conjuga con la magnificencia y la talla de las personas que conviven en ella. Toda esta representación idealizada sirve de encuadre a un momento muy particular del poema: el encuentro directo entre los dos emperadores que será preludio del enfrentamiento entre los dos ejércitos más grandiosos del mundo. Vale la pena destacar que la dignidad regia de Darío y de Alejandro presiden en todo momento la escena. Al contrario de lo que podría pensar un lector moderno, el poeta no minimiza ni ridiculiza la imagen de Darío, sino que a lo largo del poema le asigna cada vez más valor y calidad moral al enemigo del héroe, dato que inevitablemente sirve para engrandecer la propia figura de Alejandro.

El mes era de mayo quando ixen las flores, quando-s visten los canpos de diversas colores; [entraron] en el canpo los dos enperadores: nunca se ajuntaron tales dos nin mejores (Alixandre 1338).

El campo se ha engalanado con los adornos que le otorga la primavera —representada con la perífrasis “el mes era de mayo”— para recibir a los dos emperadores, igualados en

³⁸ “En medio de las huestes había un collado / un lado del otro un poco más alto / en su altura era plano y verde / era un lugar en verdad agradable. // Tenía en medio un laurel anciano / de ramas espesas y tronco sano / cubría toda la tierra la verdura lozana / siempre estaba verde en invierno y verano.”

³⁹ Este forma de aplicación del clásico *locus amoenus* no es rara de encontrar en el período clerical de la literatura, como lo demuestran los episodios de idealización de la naturaleza presentes en *Los milagros de Nuestra Señora* o en la *Disputa del agua y del vino*.

honor y majestuosidad.

Todas estas escenas de armonía contrastan fuertemente con las imágenes que sirven de escenario a la muerte de Alejandro. Allí la naturaleza da muestras de sentir humanamente la pérdida del emperador y se resiste a funcionar con el equilibrio que la caracteriza. La personificación que asigna a los elementos de la naturaleza intenciones, sentimientos y voluntad, es una herramienta recurrente para la representación del malestar generalizado que provoca el caos.

Essa noche vidieron —solemos lo leer— las estrellas del cielo entre sí combater; qua, como fuertes signos ovo en el nacer, vidieron a la muerte fuertes aparecer (Alixandre, 2604).

El combate cósmico es la máxima representación del rompimiento de la armonía celeste, pues en las estrellas está la visión de un concierto universal de música perfecta. Además, hay que recordar que para la cosmología medieval, las estrellas pertenecen al mundo sideral inmutable, eterno e incorruptible, mientras la tierra corresponde al mundo sub-lunar, corruptible. Sin embargo, este orden no es en ningún caso ajeno a los avatares humanos; así como el universo se manifestó para el nacimiento del emperador⁴⁰, también se hace presente en el momento que preludia su muerte. Todo está escrito y anunciado en los signos que aparecen en la naturaleza.

El día de la muerte de Alejandro es un día triste y difícil para los elementos, que, a pesar de su disgusto, no pueden dejar de hacer lo que les corresponde, aunque lo hagan con desgano y de mala manera. Un claro ejemplo de esto es la actitud que toma el sol ante esta la situación que se avecina:

Fue el sol levantado triste e doloriento, tardarié, si podiesse, de muy buen talento; forzó lo la Natura, siguió su mandamiento; amaneció un día negro e carboniento (Alixandre 2606).

En lo que respecta al *Buen amor*, no hay allí signos de que el poeta tenga intención de reutilizar estos recursos, salvo que sea como objeto de una disquisición antes que de una parodia. Las ocasiones que la naturaleza muestra sus señales para vaticinar algún hecho relevante son escasas: una, en la recreación de la muerte de Jesucristo, donde se hace una paráfrasis de los evangelios en el episodio que narra cómo el sol se oscureció y hubo gran temblor de tierra tras la muerte de Jesús (“Que por su persona [Jesucristo] / el sol escureció. / Dandol’ del ascona / la tierra estremeçió”, *Buen amor* 1056)⁴¹; otra, una fábula que señala cómo los signos de la naturaleza no siempre señalan hechos de importancia. Para esto, se dan como ejemplo las equivocadas reacciones que causara

⁴⁰ “Cuntieron grandes signos quand est infant nació; / el aire fue cambiado, el sol scureció / tod el mar fue irado, la tierra tremeció; / por poco que el mundo todo non pereció. // En tierras de Egipto en letra fue trobado— / fabló un corderuelo que era reziert nado; / parió una gallina un culebro irado. / Era por Alixandre tod esto demostrado.” (*Alixandre* 8 y 10). En este caso, “el mundo al revés” presenta una función diferente: sirve para señalar mediante fenómenos extraños de la naturaleza, el nacimiento de un hombre singular.

⁴¹ En este caso, es interesante notar que el parecido del contexto de la muerte de Alejandro con la de Jesucristo (el día que se oscurece), tiene como fuente original a los evangelios, de donde se observa que el sentido de la imitación es desde la Biblia al *Alixandre* y que el *Buen amor* no parodia en este caso el tópico.

entre los animales un fuerte temblor de tierra:

Asi ffué que la tierra començó á bramar: Estaba tan fynchada que quería quebrar; A quantos lo oyan, podía mal espantar, Como dueña en parto començós' a cuytar (Buen amor 98).

Todos los personajes de la fábula se asustan ante los temblores de la tierra, de los que indudablemente esperan nazca alguna gran bestia que “a todo el mundo estragaría”. Sin embargo, tras las ruidosas señales de la tierra, nace un pequeño topo que es el hazmerreír de los animales. Con ejemplos como estos, se anula en alguna medida el carácter sagrado de la naturaleza, pues toda su pompa y sus señales se ven reducidas a la mezquindad de un topo. Ciertamente que es nada más una fábula que intercala el poeta en el *Buen amor*, pero a esto se suma el comentario posterior acerca de las ciencias de la astrología, donde el poeta establece que son todas las señales ciertas, aunque nunca seguras, porque la suerte de cada hombre depende de su propia voluntad y del designio último de Dios. A pesar de esto, reconoce que el haber nacido bajo una u otra estrella marca el destino del hombre en alguna dirección, por lo que será siempre más difícil actuar de manera contraria. Sin embargo, el destino puede cambiar, porque Dios, que es el Ser Supremo, puede decidir algo diferente a lo que sea predicho y, como es el más poderoso, cambiar el destino de los hombres.

Yo creo los estrólogos verdad naturalmente; Pero Dios, que crió natura e açidente, puédelo demudar é fazer otramente. segund la fe cathólica: yo desto so creyente (Buen amor 139).

Asimismo se reconoce más adelante que Dios al crear el mundo puso sus signos en las estrellas, pero el poder último lo retuvo en sí mismo, así es que solo Él define los destinos finales. En paralelo a estas afirmaciones pedagógicas a propósito de la atención que merecen los vaticinios astrológicos, sale el arcipreste con una máxima que hace caer toda la confianza en la firmeza de los designios del destino, “buen esfuerzo vence á la mala ventura” (160c); además, alude a su propia condición de nacido bajo el signo de Venus, por lo que no puede evitar seguir a las mujeres e intentar enamorarlas. La contradicción es inevitable: por un lado, el destino es mutable, pero por otro, no es posible dejar de perseguir dueñas, porque se ha nacido bajo el signo del amor. Con sola esas frases, el poeta muestra claramente cuál es su talante, pues, al describir como trágico designio al hecho de haber nacido como un hombre enamorado, se burla de todos los oráculos que han develado el destino funesto escrito en las estrellas.

Otro aspecto de este apartado, señalaba la acción de la naturaleza armónica que preludia momentos relevantes de la vida del ser humano. En el *Alixandre* se veían los ejemplos de la primavera que enmarcaba el encuentro entre Darío y Alejandro, o la riqueza natural de la ciudad de Babilonia. Dichas coplas eran anteceditas por el verso “El mes era de mayo” que tiene la particularidad de ser un uso retórico muy utilizado para indicar la estación primaveral y la belleza que rodea esa época del año. En el caso del *Buen amor* se utiliza la misma estructura pero con un pequeño cambio: “el mes era de março”. Con esta expresión comienza un capítulo muy importante de la travesía del arcipreste: El encuentro con las serranas.

El mes era de março, día de Sant Meder: Pasada de Loçoya fuy camino prender: De nieve e de graniso no'm podía defender (Buen amor 951)

El amor se avecina, pero la idealización de la naturaleza permanece ausente, no hay flores, no hay fuentes de aguas frescas que fluyan por los prados, ni árboles que protejan del sol y bajo cuya sombra pueda el peregrino cobijarse. La imagen entregada por el arcipreste sólo muestra nieve y granizo, tan duros y fuertes, que el caminante apenas podía defenderse de ellos.

El gesto estructural aparenta permanecer sin cambios, pues, tal como antes se comportara, ahora también la naturaleza da curso y espacio a su propia manifestación para señalar un evento importante; sin embargo, la idealización que se observa en el *Alixandre* ha sido apartada a un lado por el arcipreste. Además, este último se solaza en demostrar que lo hace intencionadamente, pues calca el lugar común “el mes era de mayo” para trucarlo en “el mes era de marzo”⁴². Imposible no darse cuenta de la paráfrasis que se realiza en este lugar y las consecuencias que ello tiene.

En la única circunstancia en la que el poeta se permite utilizar el tópicus del *locus amoenus* como lo era en sus fuentes originales, es al finalizar la batalla alegórica entre don Carnal y doña Cuaresma, el día de Pascua que coincide con la llegada de la primavera:

Día era muy ssanto de la Pascua mayor: el sol salya muy claro é de noble color; los omes é las aves é toda noble flor, todos van a rresçibir cantando al Amor. Rresçibenle las aves, gayos é ruiseñores, calandrias, papagayos mayores e menores, dan cantos placenteros é de dulçes ssabores: más alegría fazen los que son más menores. Rrescibenle los árboles con rramos é con flores de deviersas maneras, de fermosas colores, rresçibenle los omes é dueñas con amores: con muchos instrumentos salen los atabores (Buen amor 1225 – 1227).

La naturaleza plena recibe al amor que ha vuelto en majestad luego de haber estado desterrado en tiempos de cuaresma. El arcipreste narra cómo el sol, las flores y las aves manifiestan su alegría con la llegada del amor, cuya identificación con la llegada de la primavera no es más que la renovación de un rito ancestral que se rige por las estaciones del año. En este escenario, el arcipreste entrecruza el rito cristiano (la resurrección de Cristo) con el rito pagano (la resurrección de la naturaleza), generando una fiesta báquica presidida por el Amor que es seguido por una procesión de religiosos y laicos (“De cómo clérigos é legos é flayres é monjas é dueñas é joglares salieron á reçibir á don Amor”, 1225). De este modo, la armonía universal que conectaba el orden humano, con el orden cósmico-sagrado, se torna desorden al mezclar en una fiesta dionisiaca a sacerdotes, religiosas y laicos. El mundo al revés, el carnaval, se conjuga en forma alegre con una naturaleza generosa.

Ha quedado atrás el mundo al revés presentado por escritores anteriores, donde el desajuste representaba la ausencia de la armonía cósmica y el descontento universal ante el error humano. La naturaleza entre triste u ofendida se comportaba de una forma aterradora para el ser humano y por todas partes se veían anomalías, v.g. la oveja que yace con el lobo, que eran signo de la desgracia. Ahora, el mundo al revés enumera

⁴² No se cuenta en este momento con la información exacta, pero la expresión “el mes era de mayo” es una paráfrasis de la primavera de uso muy frecuente en la literatura de ese entonces. No así el caso de “el mes era de marzo”, cuya única aparición se encuentra en el *Buen amor*.

imposibles que más mueven a la risa que al terror y que más parecen una explosión de alegría o una eclosión de vida terrenal humana que se une al ciclo de la naturaleza.

e) La batalla

Si bien la diferencia más evidente entre el *Buen amor* y el *Alixandre* es, justamente, el hecho de que el primero es la narración de un viaje de aventuras amorosas, mientras que el otro es un viaje de conquista por el Asia —por lo que sería absurdo esperar el mismo tipo de hechos narrados en ellos—, se observa un elemento que permanece constante en ambos casos: la descripción de la batalla. Aunque no es ninguna sorpresa que existan tales episodios en un poema de corte épico, sí lo es en el caso del *Buen amor*. Sin duda, las elucubraciones en torno a esta observación pueden ser múltiples y variadas, por lo que se intentará en este caso puntual atenerse con la mayor rigurosidad posible a la letra y el espíritu de los dos poemas.

En primer lugar, es necesaria una descripción del proceso de narración de una batalla en el marco de la tradición juglaresca y, más tarde, la clerical. Como es sabido, el tono de un cantar de gesta tiende hacia el ennoblecimiento de las acciones del héroe mediante un estilo altisonante que se basa en la minuciosa descripción de los contrincantes, con toda la grandeza que el vocabulario y la musicalidad de los versos puedan asignarle.

No es ajeno el autor del *Alixandre* a todas estas herramientas para la narración de una batalla; el poeta que se detiene a narrar los combates singulares entre hombres ilustres, la descripción de las armaduras y el porte físico de los luchadores, la sucesión de hechos que cambian con rapidez (de un combate singular a otro), son todos elementos que se conjugan en esta clase de descripción, de la cual son ejemplo las dos coplas siguientes. En ellas se observa cómo el poeta va cambiando el centro de su atención de uno a otro personaje, en el ejemplo siguiente, se abandona al rey para transmitir la imagen de Clitus en la batalla, a quien luego también se deja a un lado, para ocuparse de Nicanor.

Dexemosvos del rey, de los otros contemos; todos [i] eran buenos, nos de todos fablemos; pero entre los otros Clitus non olvidemos, los buenos por los malos dexar non los devemos. (Alixandre 1373) /.../ Dexemonos de Clitus, de Nicanor digamos; non podriemos dezir de mejores dos manos; el[li] e don Filotas ambos eran hermanos, fijos de don Parmenio del que antes fablamos. (Alixandre 1382)

En cada uno de estos enfrentamientos, pareciera que el ejército entero se jugara la vida, generándose una visión aparentemente dinámica del poeta que narra como quien estuviera siendo testigo presencial de los hechos que, al ocurrir todos simultánea y rápidamente, lo limitan a ir contando lo que su vista (o memoria) alcanza a ir recreando, dependiendo del lugar en que esté el foco del relato.

Mediante este recurso, los juglares de las gestas y el poeta del *Alixandre* consiguen relatar largamente no solo los diferentes aspectos de la batalla, sino también la acción individual de cada uno de sus participantes. Las coplas que se suceden son así una enumeración de hazañas particulares que se entremezclan a la descripción del sentimiento generalizado de alguna de las partes que está batallando. La secuencia

siguiente es una muestra de la manera en que una batalla es relatada mediante la sucesión de combates singulares, con la correspondiente descripción de la estatura de los guerreros y las circunstancias detalladas de la muerte de los mismos.

1. Alejandro abre la batalla y se enfrenta con Aristómones (1348 – 1355) 2. Orchanides, rey de Egipto se enfrenta con Alejandro (1356 – 1357) 3. Descripción del gentío (“Ya andaban las azes todas entremescladas, / volavan las saetas, retinién las espadas; / las plazas de saetas todas eran cuajadas, / andava mucho cavallo con las riendas cortadas” 1358). (1358 – 1362). 4. Filotas se enfrenta a Enos (1363) 5. Enfrentamiento del gigante filisteo con Alejandro (1364 – 1372) 6. Enfrentamiento de Clitus con Sanga y luego con el padre de este (1373 – 1381) 7. Enfrentamiento de Nicanor contra Rhemon (1382 – 1400) 8. Ambos ejércitos evalúan la batalla luego del mediodía (1401 – 1404) 9. Fidiás contra Alejandro (1405 – 1408)

Para cerrar el relato, el poeta insinúa que podría seguir describiendo un sinnúmero de casos similares, pero que no lo hace porque sería majadero repetirse con lo mismo, cuando lo que interesa es saber el desenlace (“non queremos seer en luenga demorança, / vayamos a la fin do yaze la ganancia”, 1413).

La estructura que se acaba de describir corresponde a una cierta manera establecida de contar hechos bélicos en los poemas de ese entonces. Una narración episódica que va centrando su atención en diferentes focos de la batalla. Esa misma estructura se encuentra claramente en la narración que Juan Ruiz hace de la batalla de don Carnal y doña Cuaresma:

El primero de todos, que ferió a don Carnal, fue el puerro cuelloalvo é feriólo muy mal: fízole escupir flema, esto fue grand’ señal (Buen amor 1102).

Tras el ataque del puerro se enumeran los de la sardina, las anguilas y las truchas. Luego el enfrentamiento entre el atún y el tocino, para continuar con otra larga secuencia de alimentos relacionados ora con la Cuaresma ora con el Carnaval, en los que los partidarios de doña Cuaresma siempre salen vencedores. La diferencia más notoria con el esquema original, según como se lo planteó más arriba, es la mayor rapidez y simultaneidad con que se describen las imágenes, pues hay más de un enfrentamiento por copla y, a veces, llega a ser uno por verso.

Ally lidian las ostyas con todos los conejos, con la liebre justavan los ásperos cangrejos: de la é de la parte danse golpes sobejos: de escamas e de sangre van llenos los vallejos (Buen amor 1117).

No parece ser esta una parodia del discurso épico únicamente, sino más bien una parodia de dos clases de discursos, el épico y el religioso, ambos en manos de los clérigos. Con este tratamiento el rito pierde su solemnidad, por el solo hecho de personificar y materializar principios abstractos de la esfera de lo sagrado o lo divino. El esquema épico, de suyo solemne, utilizado en un marco que podríamos llamar alegórico, vuelve tremendamente mundano el tema religioso que está allí en pugna: la batalla del cuerpo contra sí mismo (el carnaval versus la abstinencia). La descontextualización de la estructura, o bien, el uso del modelo discursivo con fines diferentes de aquellos para los cuales fuera creado, es lo que desencaja la solemnidad y plantea el ciclo carnestolendas / abstinencia de manera desacralizada, al tiempo de que no se desliga de los tópicos de ese tiempo que hablan de la dualidad alma / cuerpo y que se encarnan en el tema de la

“batalla del alma”.

Juan Ruiz no desconoce la fuente que le provee del discurso adecuado, pues él mismo, al dar cuenta de los “ejércitos” de doña Cuaresma y de don Carnal, señala lo orgulloso y “bien pagado” que se sentiría Alejandro si con tales mesnadas hubiera él contado (1081). Así es como se ridiculiza el discurso de la gesta, pues imita su tono para referirse a guerreros que nada tienen de majestuosos, como el tocino o el puerro. Ahora bien, aunque no es posible afirmar que la mención a Alejandro en este fragmento del *Buen amor* es una prueba de la intertextualidad entre el *Alixandre* y *Buen amor*, sí es evidente la relación que Juan Ruiz establece con los discursos que relatan batallas y ejércitos, aseveración que se confirma al mirar la similitud de la estructura discursiva.

Además, se cuenta con otros elementos dentro de este episodio que ostentan curiosas similitudes. El primero de ellos se refiere a la llegada de los dos regios emperadores al campo de batalla, el que es honrado con su presencia y que los recibe con gozo. En el *Alixandre* se da una recepción que es presidida por una naturaleza idealizada de la cual ya se habló anteriormente:

El mes era de mayo quando ixen las flores, quando-s visten los canpos de diversas colores; [entraron] en el canpo los dos enperadores: nunca se ajuntaron tales dos nin mejores (Alixandre 1338).

Al contrastar esta copla con su equivalente en el *Buen amor*, se vuelve a encontrar la falta de certeza en la relación, pues Juan Ruiz logra que su discurso tenga similitudes muy sutiles con el discurso clerical, pero, en ningún caso, podría acusársele de estar utilizando dicho discurso como un molde. No obstante, permanece la duda respecto de esta afirmación al encontrarse una y otra vez con el mismo fenómeno, que vuelve a hacer dudar al lector si acaso ha escuchado o leído anteriormente lo que el arcipreste le presenta.

Vegilia era de Pascua, abril çerca pasado, el sol era salido, por el mundo rayado: fue por el mundo grand roydo entrado de dos emperadores, que al mundo han llegado (Buen amor 1210).

Volvemos a la recepción que la primavera (el renacer, la Pascua) hace a los dos emperadores, que en el caso del *Buen amor* son don Amor y don Carnal, quienes tras la batalla toman posesión del terreno. Hay que reconocer que la semejanza es casi imperceptible, pero en la lectura de la obra total parece tener sentido, pues es instrumento para la presentación de imágenes que en esencia son equivalentes: los emperadores entran en el campo florido.

El otro de los episodios al que se hace referencia es el de la descripción de la tienda del héroe, que, aunque parezca un detalle, dada la parodia que ejecuta Juan Ruiz de ella, pareciera ser de suma importancia. Tanto en el *Alixandre* como en el *Buen amor* se realiza la descripción en el marco del nuevo asentamiento del héroe vencedor en las tierras conquistadas. En el *Alixandre* se extiende por varias coplas (exactamente cincuentisiete) y su minuciosidad responde al afán de destacar la grandiosidad del emperador, al tiempo que educar a los oyentes en cuanto a algunas materias de cultura general (acerca de las hazañas de Alejandro, de la visión de mundo, de los ciclos de la naturaleza, conocimientos todos que son bordados en los paños que construyen la tienda). Al final, termina diciendo que “no quiere detener en palabra el día” (*Alixandre*

2595b), es decir, que no quiere seguir adelante con esto, aunque la magnificencia de la tienda lo merezca, pues hay otros temas por los que seguir adelante.

Por su parte, el *Buen amor* repite el mismo esquema. También don Amor que ha llegado orondo a la tierra conquistada requiere de una tienda, la que es emplazada según su criterio y que, a pesar de la advertencia del arcipreste que, haciendo eco de los dichos por el poeta del *Alixandre*, apunta a que no vale la pena atrasar la comida para escuchar la descripción de la tienda, de todas formas es descrita minuciosamente.

La obra de la tienda vos querría contar, avérsovos ha un poco a tardar la yantar. Es una grand estoria, pero non de dexar: muchos dexan la çena por fermoso cantar (Buen amor 1266).

La descripción, sin embargo, no se alarga en los aspectos físicos (las telas, los adornos, etc.), sino que el poeta se interesa más bien por las personas que están al interior de la tienda y sus acciones en ese lugar, para terminar con una copla, también sugerente donde afirma que no quiere continuar deteniendo al lector, por lo que no continuará con el tema de la tienda (“Non quiero de la tienda mayor prólogo fazer” (1301d). El recurso de declarar que no se continuará con la descripción de la tienda para no retardar los hechos narrados, se repite en ambos discursos como enunciación y como promesa incumplida, pues los dos poetas aseveran que interrumpirán el discurso de la tienda, para seguir adelante luego con la descripción. Asimismo, llama la atención descubrir en Juan Ruiz una nueva aparente paráfrasis del *Alixandre*.

Querría a la obra de la tienda entrar, en estas menudencias non querría tardar; avemos í un rato assaz que deportar; ir-senos-ha guisando demientre la yantar (Alixandre 2548).

Donde el *Alixandre* dijera “ir-senos-ha guisando demientre la yantar”, aparece el verso de Juan Ruiz ya citado, “avérsovos ha un poco a tardar la yantar”. El sentido es el mismo y las palabras son casi exactas: Vale la pena atrasar un poco la hora de comida por escuchar una buen cantar.

La parodia estriba en que la descripción de los lujos y la majestuosidad se relaciona siempre con la regia persona de un héroe, Alejandro. Juan Ruiz realiza el mismo ejercicio, pero entrega la categoría de héroe al dudoso personaje de don Amor que fuera ignominiosamente tomado prisionero y que ha sido mostrado comiendo hasta reventar y festejando más allá del límite de la dignidad de los grandes hombres. Para hacer más evidente la relación, pareciera que Juan Ruiz no se detiene en la utilización de este lugar común de la literatura épica, sino que ostenta la imitación que realiza en la copla 1266 que es un calco de la copla 2548 del *Alixandre*.

f) El “buen amor”

La expresión “buen amor” y su equívoco significado tiende a ser asociada en forma exclusiva con el sentido ambiguo tratado en *El libro de buen amor* y otras fuentes, que lo relacionan con el loco amor de la tradición poética provenzal; pero, como se puede aquí comprobar, es usada por el poeta del *Alixandre* en tres oportunidades, que son las detalladas a continuación: Cuando Alejandro dice a Aristóteles que él aprenderá “[o] que dixeres muy de buen amor” (*Alixandre* 49); cuando el emperador promete a la reina de

las Amazonas, Calatrix, tener la voluntad de darle riquezas en abundancia si es que ella así lo quiere, “Si averes quisiédes —grado al Criador— / yo vos daré abondo muy de buen amor; (*Alixandre* 1883); y, finalmente, en la oportunidad en que, habiendo Alejandro impuesto marchas forzadas a sus tropas, estaban las huestes tan afiebradas de calor que si el emperador les dejara “bevrién agua del río de muy buen amor” (*Alixandre* 2149). En todos los casos, el enunciado “buen amor” se refiere a la “voluntad de hacer algo” y no tiene, en ningún caso, otras connotaciones; ni siquiera en el episodio amoroso que involucra a la reina de las Amazonas con Alejandro. Una variación de la frase se puede encontrar en “grant amor”, que alude a la infinita misericordia de Dios para con su criatura, cuando lo llama a una muerte prematura en una edad en que aún no ha sido tocado por el pecado. Según las palabras de Alejandro, el declara que Dios le ha mostrado mucho amor, porque lo ha llamado oportunamente a su lado:

Ante tengo de Dios que me faz grant amor, que estando honrado en cumplido valor assí quiere que vaya pora'l sieglo mayor, ante que pesar prenda nin ningún dessabor (Alixandre 2628).

Otras referencias al amor, son la advertencia de Aristóteles a su discípulo al principio del poema, momento en que le aconseja cuidarse del amor de las mujeres, “sobre todo te guarda de much amar mugieres” (*Alixandre* 53), asunto que aparece como un lugar común en la literatura heroica, en la que los altos personajes tienen una misión que no puede ser cumplida si caen en las distracciones y debilidades del amor⁴³. Siguiendo esa máxima, nunca se ve a Alejandro holgando en la compañía de mujeres, salvo el caso de su encuentro con Calatrix, reina de las amazonas, quien por su talla, hermosura, vitalidad y dignidad, no encuentra más hombre suficiente para ella que el propio emperador macedonio.

Este episodio amoroso requiere que el poeta, por primera vez en la obra, tenga la habilidad de expresar los eventos indirectamente, mediante espacios en blanco. Uno de esos momentos es la interrupción forzada de los versos que describen a Calatrix, cuya belleza es tanta que podría hacer pecar de pensamiento a los lectores, “de la su fermosura non quiero más contar, / temo fer alguno de voluntad pecar” (*Alixandre* 1879). El otro, se refiere a la consumación del encuentro sexual entre Alejandro y la reina, que se manifiesta en un púdico “dio salto en la selva, corrió bien el venado / recabdo la reína rica ment su mandado; / alegre e pagada tornó al su regnado” (*Alixandre* 1888).

En resumen, se podría decir que en los usos léxicos del poeta del *Alixandre*, la expresión “buen amor” se limita a algo parecido a la manifestación de la voluntad. En conjunto con ello, cuando aparece de manera evidente la temática amorosa en el argumento del poema, esta participa de la majestad del rey y comparte en cierto modo el espíritu de “aquello que estaba destinado”. Cuando finalmente, la actitud digna y trascendente de ambos reyes para en el encuentro sexual concreto, el poeta no se aparta de la pureza de las acciones ejecutadas por sus altos personajes, ocultando lo corporal en una metáfora, “dio salto en la selva, corrió bien el venado” (1888) en un estilo que se aparta de la gesta que hasta ahora estaba siendo tratada e incursiona en el estilo propio

⁴³ Cunden ejemplos como este, un caso representativo es el de Eneas que abandona a Dido para ir a fundar Roma, o Teseo que actúa de igual forma respecto de Ariadna.

de los poemas un poema de corte amoroso, como sucede en *Razón de amor*⁴⁴.

La lectura del *Buen amor* presenta un panorama totalmente diferente. El significado de la expresión “buen amor” no sólo se amplía sino que no logra dirimirse en una sola dirección en el poema. Se ha llegado a la conclusión de que el “buen amor”, en algunos casos, se refiere al amor de Dios, al contrario del “loco amor” que alude al amor a las mujeres. Lo que sí es claro, es que la advertencia de Aristóteles en el *Alixandre* a propósito de los peligros de “amar mugieres” se mantiene como consejo en el *Buen amor*, pues quien “escogiere la salvación é obrare bien amando a Dios” (12) entenderá el libro compuesto por el arcipreste y escogerá el “buen amor” por sobre el “loco amor”. El equívoco se presenta cuando, más adelante, trata de explicarse el título de la obra: Habiendo tenido el arcipreste una desavenencia con doña Urraca, por haberla llamado por su nombre, “parlera”, ella le traiciona y él pierde la mujer que corteja. Luego, la trotera advierte a su cliente de la siguiente manera:

Nunca digades nombre malo nin de fealdat; llamatme buen amor é faré yo lealtad: ca de buena palabra págase la vesindat, el buen desi non cuesta más que las nesçedat (Buen amor 932).

Es decir, “si quieres que te sea fiel, llámame *buen amor*”, consejo que humorísticamente se consigna como la causa del nombre del libro: “Por amor de la vieja é por desir raçón, / *Buen amor* dixé al libro, á ella toda saçón” (933). De esta manera, se confunde el amor de Dios, por el amor de la vieja, aunque no se trate más de un fingimiento en el que la alcahueta exige un tratamiento digno de parte de su cliente. Más adelante, continúan los equívocos, cuando la trotera aconseja a la monja “amad al buen amigo, quered su buen amor” (1452), donde “buen amor” no se refiere a un exultante encuentro espiritual con Dios, sino al amor carnal del amante. Además, las acciones del arcipreste contradicen sus dichos, pues busca el “buen amor”, pero a través de una vieja, lo que es en todo contrario al concepto original de la expresión. El amor cortés, en su sublimación rechaza la acción de una tercera en amores, por lo que el modelo de la alcahueta ha de atribuirse completamente a una fuente de origen latino, específicamente de la comedia, de donde la vertiente de lo cómico irrumpe en la visión que se tiene del amor, desestabilizando la expresión misma del “buen amor” que parte en “amor a Dios” para acabar en “goce con mujeres”.

La discusión queda planteada en forma abierta tanto al inicio como al final de la misma obra: el concepto de buen amor como un término ambivalente, pues la composición de la obra sirve tanto para los que escogen el buen amor, como para los que buscan lo contrario; y al cerrar el libro, queda la muerte de la trotera quien aunque en vida tuvo “viçio e soltura”, como obró bien, murió en la gloria de Dios: “que byen como yo morí, asy todos morredes” (1577). La contradicción es total. Y el arcipreste en ningún momento se cuida de despejarla. Luego de este episodio enseña con mucha seriedad cómo se ha de evitar caer en los pecados que puedan privar del Paraíso a los seres humanos. Entre

⁴⁴ Conocidos son los versos de *Razón de amor* en los cuales el momento del encuentro amoroso entre los amantes es sublimado por el poeta mediante la ambigüedad “vertios’ el agua sobre el vino...” (*Antología de la poesía española medieval* 35). Es destacable el parecido en la sutileza del gesto que ambos poetas practican en la composición, , omitiendo con el lirismo de índole cortesano la descripción prosaica del evento.

ellos se cuenta la lujuria y la descripción de la correcta conducta conculda en todo con los mandatos de las reglas sociales, sin embargo, es difícil no recordar que a escasas páginas de distancias, se encuentran afirmaciones que justifican un escenario totalmente diferente.

El mayor interés en la comparación del tratamiento de la frase en ambas obras, radica tal vez en el acercamiento al tema del amor en el argumento de cada uno de los poemas. Para uno de ellos, la dimensión afectiva, corporal del individuo está ausente en forma completa, mientras que para el otro, el centro de la obra es el individuo y sus impulsos tanto afectivos como físicos. Las consecuencias de ello son capitales, porque mientras el *Alixandre* se cuida mucho de “bajar” el nivel de su discurso a lo corporal y físico, el *Buen amor* pareciera solazarse en las exposiciones de su miseria corporal —especialmente en los episodios con las serranas, donde el arcipreste sufre su inferioridad física frente a esas mujeronas.

Por otro lado, la abismante evolución del concepto desde “buena voluntad” a “amor de Dios”, hasta el confuso “goce con mujeres”, es reflejo del desarrollo e irrupción de la literatura amorosa en el escenario castellano. El amor cortés es índole seria, al contrario del *fabliau* que responde a la vertiente cómica; ambos aparecen en la literatura castellana de forma simultánea y su ingerencia en las obras es patente. En el caso del amor cortés, por una parte, fue sublimado hasta homologarlo a la relación entre el hombre piadoso y la Virgen, como es el caso de *Los milagros de Nuestra Señora* de Berceo; por otra, fue instrumento en la composición de poemas como “Razón de amor”. Respecto del *fabliau*, la literatura castellana reescribió múltiples historias que formaban parte de la tradición fabulística o de los cuentos populares de raíz italianizante o francesa. Historias a propósito de la supervivencia del más hábil burgués o campesino que era capaz de salir airoso de alguna situación comprometedora, una gran cantidad de veces, relacionada con problemas amorosos. Amantes, gorriones, enamorados sin remedio, se suceden junto a tramposos, abusadores, ingenuos y mentecatos. Estos ejemplos eran inventados bajo dos posibles estructuras que consistían en la acumulación en torno a una situación específica de dos clases de historias: la fábula protagonizada por animales, que tiende a tratar temas y valores de la vida cotidiana de forma simple; el ejemplo, en el que actúan seres humanos de la vida diaria, burgueses, campesinos, mercaderes, soldados, y que desarrollan un conflicto social, muchas veces de índole amoroso.

Al recordar el panorama que precedió a este tipo de literatura, se observa que el tema amoroso carecía de importancia en la literatura castellana. El cantar de gesta no desarrollaba el tema, a no ser que fuera en el marco de la defensa del honor. En consecuencia, la evolución del tratamiento de lo amoroso es tremendamente relevante, dado que aparece en el episodio de Calatrix en el *Alixandre* como amor cortés y en el *Buen amor* se da el espejo de la parodia del *fabliau* a través de las aventuras del arcipreste y las fábulas intercaladas.

II. Modos discursivos presentes en la composición de

las obras estudiadas

a) Del personaje principal

Se dijo ya que el escolar de finales de la Alta Edad Media y parte de la Baja, recibía un aprendizaje basado en las siete artes liberales ⁴⁵. Esa herencia, cargada de modelos literarios provenientes de Virgilio, Horacio y Ovidio, entre otros, junto a la tradición desarrollada del *roman* francés, es la que principalmente se percibe en *El libro de Alixandre*. La consecuencia es que la lectura del poema tiene reminiscencias de un discurso que es propio de la epopeya, antes que del cantar de gesta.

Várvaro, en *La literatura románica de la Edad Media* señala que la representación del cantar de gesta difiere del de la epopeya principalmente por la distancia espacio-temporal que se establece entre el poema y la realidad representada. Mientras que el héroe y las hazañas de la gesta forman parte de un pasado cercano y real a la producción del poema (en el caso específico del Cid, de Rolando y de los Infantes de Lara) ⁴⁶, la epopeya griega y latina son relaciones de hechos que se confunden con la mitología de origen. En ese sentido, Várvaro acusa en la gesta una mayor actualidad que la epopeya, diferenciándolas así como géneros por completo distintos, aunque a menudo confundidos. No es el caso discutir en este lugar, la veracidad de la afirmación de Várvaro, sino aprovechar ese postulado para realizar una primera mirada comparativa a los discursos que componen el *Alixandre* y el *Buen amor*.

El abismo que separa a los dos poemas se inicia con la elección del personaje principal, pues donde Alejandro rememore un pasado glorioso perteneciente al discurso de la epopeya, el arcipreste habla de eventos contemporáneos sin dignificarlos en absoluto.

Respecto del *Alixandre*, es indiscutible que el modelo de un héroe castellano, como lo fuera el Cid, tiene mayor cercanía, realidad y actualidad para un habitante de la Península Ibérica del XIII, que Alejandro, pagano, de tierras ignotas y de un mundo precristiano. En este sentido, se apunta que la cualidad de “lejano” del héroe es lo que permite asignarle una serie de atributos que, tal vez, el poeta no hubiera podido dar a un héroe castellano perteneciente a las tradiciones en romance del cantar de gesta. No obstante, esto no significa que Alejandro aparezca como un personaje ajeno al marco cultural del mundo de Castilla, pues el poeta reviste a su héroe épico de los valores y costumbres propios del caballero medieval, como, por ejemplo, cuando en el poema Alejandro exige ser armado caballero antes de montar a su caballo, “el infant al cavallo

⁴⁵ Cfr. Apartado “La tradición latina” en “La problemática genológica”.

⁴⁶ De hecho, el origen de este tipo de poemas se da en las composiciones en verso que desde muy antiguo cantaban los pueblos germánicos para celebrar sus hazañas militares. Supuestamente, los pueblos bárbaros invadidos heredaron la pasión de los romanos por la creación épica (Cfr. Moreno Báez, *Leyendas épicas españolas* y Ramón Menéndez Pidal). Todo son teorías; sin embargo, lo que es claro es que la voluntad de la creación épica tiene raíz tanto latina como bárbara, diferenciándose la segunda por su cercanía con la comunidad que la cantaba.

no-l quiso cavalgar / ant que fuesse armado e besás el altar”(119ab)⁴⁷ dándole así una apariencia cotidiana que permite que el mensaje profundo (la enseñanza) sea comprendido en forma clara por el público.

Todo lo contrario acontece en la construcción del arcipreste. El héroe —o “antihéroe”, para ser más precisos— es un personaje actual, un clérigo, como tantos otros habrá habido circulando en aquel tiempo, que constantemente se refiere a lugares y tipos humanos sacados de la cotidianeidad (la sierra, la orden franciscana, los clérigos de Talavera, por nombrar algunos).

La estrategia de ambos autores resulta altamente interesante al momento de compararlas: En el *Alixandre* se le da actualidad al personaje, transformándolo en un héroe de la tradición del cantar de gesta; el autor del *Buen amor*, en tanto, arremete construyéndolo a partir de su propio contexto y presente. Estos gestos tienen múltiples consecuencias en la construcción de los poemas, pero la más importante —y que influirá en todo lo demás— es la siguiente: La historia de Alejandro es la de una vida ya revisada, reflexionada, escrita y concluida. No así la del arcipreste, cuya existencia y destino no están escritos ni terminados. La brecha entre ambos personajes se agudiza cuando se contrasta el nivel de determinación que tienen las acciones de uno y otro. En el caso de Alejandro, son el destino y la Fortuna los encargados de revelar la única manera en que las cosas podrían desarrollarse. Todas las decisiones del emperador parecen responder a los deseos de un orden superior que lo ha destinado para grandes cosas y lo ha bendecido con sus dones. Para el arcipreste, en cambio, cada nueva aventura está abierta a cualquier posibilidad y se carece de toda señal como para esperar o conocer algo del futuro. De este modo, en el *Alixandre* abundarán comentarios proféticos, como los que se refieren a sus triunfos, conquistas y muertes —v.g. “avrás todos los regnos del mundo a ganar” (1157c)—, las que en el transcurso del poema invariablemente se van cumpliendo, lo mismo que aquellas que vaticinaron el funesto fin del emperador, “sól que quatorze años me dexe Dios vevir / faré tod el mundo me aya a servir” (163cd), donde tanto los “solo catorce años de vida” como “ser servido por todos los reinos del mundo” se hacen realidad. Alejandro muere cuando acaba su cometido, ha conquistado todas las tierras y ha llegado a la plenitud de su mandato y su vida. Su destino estaba escrito desde el inicio del poema (y de su existencia). Nada de esto existe en el *Buen amor*.

Ahora bien, al analizar estos fenómenos a la luz de los postulados bajtinianos que se refieren a la naturaleza de los discursos literarios en cuanto a su *finalización* o *infinalización* y al rol del personaje en ella, es posible observar que el espíritu del personaje, en una y otra obra, inunda la composición de ella de forma determinante y la señala en su totalidad. La *finalización* presente en el argumento del *Alixandre* refleja también la finalización de la vida de un personaje concluido —con un destino ya preparado, con un espectro de acciones que se resuelven como una función matemática y que cierra su actuación pacíficamente—. Los designios que dirigen la vida del personaje hacia una vida *concluida* se traspasan a la estructura misma de la obra, transformándola también en un discurso *concluido*. La expresión con que el poeta finaliza su exposición apunta justamente hacia ese punto: “Acabada avemos, señores, la estoria /

⁴⁷ “El infante a su caballo no quiso cabalgar / sin antes haber sido armado y haber besado el altar”.

del buen rey de Grecia, señor de Babilonia” (2669cd). Tras esto, viene la oración a Dios y la máxima docente. Lo contrario hará el arcipreste. Su poema, protagonizado por un personaje actual, en conflicto con una serie de aspectos de la contingencia y la eternidad, señala que su relato finaliza, pero no el *libro*, no la discusión aquí planteada, “faré / punto a mi librete, mas non lo çerraré” (1626cd). Según él mismo señala, “ffizvos pequeño lybro de testo; mas la glosa / non creo que es pequeña; ante es muy gran prosa: / que sobre toda fabla’s entyende otra cosa” (1631abc), dando a entender algo que es de tremenda actualidad: Lo escrito es una cosa, pero la discusión acerca de ello es interminable y así espera él que sea. De esta manera, el lector se encuentra ante un discurso *inconcluso* en toda su ley.

En resumen, el alcance que tienen estas estrategias de creación de personaje es determinante para la comprensión de la obra en su plenitud. El *Alixandre* se plantea como un discurso unitario con un mensaje claro que ya ha sido pensado y corregido y que, en el momento de la escritura, sólo espera ser escuchado y aprendido sin discusión alguna. No hay cabida para que otras voces aparezcan participando de la configuración de mundo que allí se plantea. El *Buen amor*, por su parte, presenta ambigüedad de punta a cabo, y se enorgullece de dicha condición. Considera que su discurso es múltiple y que será motivo de una variedad de interpretaciones y “glosas” que lo comenten. De este modo, es un discurso que no termina en la palabra del emisor, sino que explicita su continuación en la voz del lector, facultado también para perfeccionar o comentar como mejor le parezca el tema discutido por el poema; lector a quien incluso se le considera como otro redactor, pues “[cualquier hombre], puede más añadir é enmendar si quisiere” (1629b).

Habida ya la cuenta de la configuración discursiva que atraviesa cada uno de los poemas, se hace necesario indagar en la naturaleza de las fuentes que componen cada discurso.

b) De los discursos presentes en la composición de cada poema

Se dijo que el *Alixandre* era un discurso concluido y cerrado, pero de ninguna manera se debe creer que eso significa que se trata de una composición construida a partir de una sola fuente. Como todo discurso creado, la influencia que recibe es múltiple, por lo que, al igual que en el *Buen amor*, es posible reconocer en él diferentes modos discursivos que aparecen incrustados. Esta afirmación que pareciera contradecir los dichos del apartado anterior se explica en el momento en que se observa con atención los discursos empleados por ambos poetas y la actitud que ellos toman respecto de tales modos discursivos.

Tanto para el *Alixandre* como para el *Buen amor* la poesía de los juglares fue determinante en la construcción de los poemas. Pues, al mismo tiempo que la clerecía miraba con cierto desdén las producciones juglarescas, les reconocía un valor desde el punto de vista histórico. No hay que olvidar que los cantares de gesta fueron considerados como una fuente esencial en la reconstrucción histórica realizada en tiempos de Alfonso X y que su actividad literaria era seguida por el pueblo espectador con sumo interés. Los clérigos no ignoraban la habilidad de un juglar para atraer al público y

relatar una historia determinada; fue exactamente esa característica sociológica la que los clérigos intentan adoptar para sus fines académicos. La imitación del *Roman d'Alexandre* es una señal de que la composición de cantares ha sido reemplazada por un “cantar” de origen libresco que deviene en novela de aventuras, porque pierde su origen tradicional popular y sagrado, para transformarse en un crisol que pone a prueba al héroe a la espera de su segura victoria. Pero esto que se describe, no es la situación del *Alixandre* más que en su origen. Pues en esta obra, aún el héroe es un personaje de la epopeya que realiza una serie de hazañas para el engrandecimiento de su pueblo y que, con ello, genera sentimientos edificantes en la comunidad y fija los basamentos con los que funciona la sociedad. Podría decirse que el discurso serio del *Alixandre* es un “cantar de clérigos” de origen libresco, un *roman* castellano, que se encuentra en el principio de la evolución de ese género.

Evidentemente, la actividad clerical va a tender a distanciarse de los juglares, porque si bien estos últimos eran hábiles narradores y hombres de espectáculo, eran considerados incultos y poco oficiosos en la producción de sus historias. Además, la actividad literaria no era la única forma de expresión artística de los juglares; entretener a la gente es una tarea que se presenta de múltiples formas: eran acróbatas, prestidigitadores, mimos, y entre otras actividades, algunos eran narradores. Por lo que, para los clérigos es de suma importancia que el pueblo note la diferencia entre su actividad y la del mester de juglaría.

Entre las diferencias que se encuentran en los poemas aquí estudiados, se destaca la actitud que muestra cada uno de los autores respecto del discurso juglaresco. Mientras el poeta del *Alixandre* se comporta como todos los clérigos, dignificando su propio mester mediante la ostentación de su métrica perfecta y sus muchos conocimientos y sabiduría —recuérdese, “mester traigo fermoso, non es de joglería / mester es sin pecado ca es de clerecía” (*Alixandre* 2)—; el arcipreste declara con similares palabras su calidad de clérigo, “ffablarvos hé por trobas é por cuento rimado / es un dezir fermoso é saber sin pecado” (*Buen amor* 15), para después confundir al lector señalándose a sí mismo como un juglar: “Por vos dar solás á todos fablevos en jograría” (1633 b), actividad de la que demuestra amplio conocimiento al estampar junto con el poema los cantares de ciegos. Una vez más, se presenta la condición ambigua del *Buen amor* donde el hablante aparece como un clérigo-juglar, expresión de suyo contradictoria si se toma en cuenta la postura docente y culta de los clérigos en contraposición a lo popular y muchas veces soez de los juglares.

En este sentido, ambas composiciones presentan una segunda característica fundamental que las separa: la actitud del clérigo hacia el discurso juglaresco presente en el poema. Mientras el *Alixandre* “limpia y ordena” el discurso para hacerlo perfecto, el *Buen amor* mantiene su condición desordenada y múltiple, al intercalar diversos modos discursivos de origen popular dentro de la historia principal que está narrando, al tiempo que el hablante se declara en algunos casos juglar y en otros clérigo, sin desmerecer la actividad de juglar, al contrario de lo que hiciera el *Alixandre* en su momento.

Dado el carácter unívoco del *Alixandre* y la ambivalencia del *Buen amor*, cabe preguntarse qué modos discursivos tuvieron cabida en la construcción de cada poema. En el caso del *Alixandre* se encuentra lo siguiente:

- El *roman*, discurso serio extranjerizante, pues tiene sus raíces en Francia. Sin embargo, podría considerarse que el saber clerical es internacional, por lo que para la esfera culta no comprende un discurso ajeno, sino más bien, propio del acervo clerical europeo. Ahora bien, como el *roman* de origen está en lengua francesa, y no en latín, se le considera extranjerizante.
- La epopeya, un discurso extranjerizante, con personajes pertenecientes a tradiciones ajenas a la española (Eneas, Alejandro, Aquiles), relacionada con la cultura grecolatina.
- El discurso docente clerical, que expone su conocimiento acerca de la naturaleza, realiza enseñanzas morales mediante ejemplos edificantes y se autojustifica como sabio, señalando que es poseedor de la sabiduría que brinda manejar las siete artes liberales.
- Discursos ajenos provenientes de la Biblia y la mitología clásica (de los que son ejemplos las interpolaciones de la Torre de Babel y el relato de la guerra de Troya).
- Los usos del cantar de gesta que suponen las descripciones de las batallas individuales, de las vestiduras, junto a las alusiones a la religiosidad del héroe que ha sido “elegido” (lo que se demuestra en el aspecto de su figura de gran talla y elegante armadura), que permanentemente le reza a Dios y cumple los designios divinos, ya predichos con antelación.

El elemento común que agrupa a todas las fuentes es la comprensión unitaria del mundo. La exposición enciclopédica de los saberes de la que hace gala el *Alixandre* ostenta la seguridad propia de un ser humano que es capaz de ordenar y clasificar todos los elementos que componen el universo. Esta visión es presidida por la confianza en un Ser Supremo, Dios, entendido como el principio y el fin de todas las cosas. Sumado a ello, la tradición grecolatina posee en la literatura romance una fuente inagotable de vidas ejemplares y grandiosas, las que se representan en el “rey pagano” que es sujeto del poema del *Alixandre*. Allí hay un pasado inamovible e incuestionable, que por su estabilidad se erige como sustento de la comprensión de mundo ⁴⁸.

Todos los discursos recuperados tienen en común la pertenencia a una vertiente oficial de la literatura y las letras. La epopeya, la visión de mundo difundida por los clérigos y los mitos construyen un cierto tipo de ser humano que comprende el universo y su propia individualidad como un todo unitario y ordenado ⁴⁹.

La manera de acceder al conocimiento del mundo es a través de los estudios escolásticos, de los que hace ostentación el hablante del *Alixandre*, no solo señalándose a sí mismo como un escolástico, sino también destacando el manejo de la disciplina que tenían Aristóteles y Alejandro Magno. Junto con ello, se afirma que sólo en el estudio de

⁴⁸ Esto es tan marcado entre la visión total del mundo de la Península Ibérica del siglo XIII, que cuando se escribieron las crónicas de la historia de España, los clérigos se documentaron en la Biblia y las epopeyas clásicas para realizar la reconstrucción histórica, colocando los episodios allí relatados como principio y antecedente de toda la cultura hispánica. Estrategia similar ostentan otras tradiciones, como la anglosajona, que en la *Historia de los reyes de Bretaña* afirma que los ingleses son descendientes directos de Bruto, nieto de Eneas, al que los dioses le encomendaron fundar una “segunda Troya”.

las siete artes liberales se logra la entereza y la integridad necesarias para que el ser humano actúe con propiedad en todos los ámbitos, por lo que, aunque en su momento Alejandro se queje de que su mucha sabiduría no le sirve para liberar a su pueblo del yugo babilónico, queda claro en el poema que es el conocimiento escolar el único capacitado de brindar al sujeto una construcción unitaria de mundo y de su propia identidad, lo que es demostrado sucesivamente mediante los consejos recibidos de Aristóteles, la parafernalia que rodea al héroe y la explicitación de su tendencia docente en la relación que establece con sus tropas.

Un siglo más tarde, en el *Buen amor*, todas esas influencias han desaparecido y ni siquiera son sujeto de discusión. La respuesta al modelo planteado por los poemas escolares no consiste en una discusión acerca de la educación escolástica (ni por asomo se alude al tema de las artes liberales, que tan importante fuera para el poeta del *Alixandre*), sino que se basa en las alteraciones que el discurso originalmente escolástico sufre en la pluma de Juan Ruiz. El discurso extranjerizante, oficial y con una autoridad inamovible, será interpelado continuamente por coplas que aparentemente calcan un procedimiento, pero para representar lo contrario de lo que alguna vez dijeron. Este método paródico es sólo una de las estrategias seguidas por el autor del *Buen amor*, pues su discurso está atravesado de múltiples voces que ya no provienen exclusivamente del mundo clerical serio, sino que se adoptan fuentes de lo cómico y lo popular.

El discurso popular tiene raíz en el romance, pero esta a su vez se ha gestado en la cultura latina, a partir de una vertiente cómica, principalmente la comedia latina y el legado de Ovidio, el que se conjuga con las fuentes orientales de donde provienen las colecciones de fábulas. El desarrollo de este cauce de la literatura estuvo siempre en manos de los mismos escolares, que elaboraron una literatura no oficial, de índole jocosa y, a veces, soez, la que se materializó en las comedias elegíacas, humanísticas y los cantos de los goliardos⁵⁰.

Esta mezcla de influencias puede ser descrita brevemente de la siguiente manera: El hilo argumental del *Buen amor* sigue los avatares amorosos del arcipreste, los

⁴⁹ Se hace necesario recordar algunas nociones de cosmología medieval: el universo es visto como un todo finito con un principio y un fin claramente definidos tanto en el tiempo como en el espacio. En el tiempo, el inicio de la Historia se da con la creación y el fin de la Historia se espera con el fin de los tiempos prometido en la Historia de la Salvación. Respecto del espacio, así como el hombre es el centro de la creación, la Tierra aparece como centro del universo, alrededor de la cual giran la luna, los planetas y, más allá, permanecen las estrellas fijas. Existen dos mundos distintos, el *mundo sub-lunar*, corruptible, mutable y en movimiento, y el *mundo sideral*, incorruptible e inmóvil. En ese contexto se enmarca también el concepto de *figura* del que se habló antes. Se entiende así la aceptación de vidas especulares, donde el que precede en el tiempo es la promesa y el que vendrá, el cumplimiento de dicha promesa. Ese es el sentido de la visión que se propone de Alejandro como figura de Cristo. Hasta el siglo XVI, con Copérnico (1473 – 1543), la visión finalista del mundo se mantuvo inalterable, pero incluso con su teoría, el rol del ser humano en el universo seguía siendo central (el sol era el centro del universo). (*Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad* 47).

⁵⁰ Dichas producciones, si bien son de conocimiento público, suelen olvidarse cuando se analiza la evolución de los géneros literarios. Es indudable que la influencia de todas las obras de una época obliga a cuestionar el género en el que un autor escribe. Sobre todo cuando en ese entonces, en muchos casos el mismo autor era responsable de discursos serios y cómicos.

consejos que recibe de don Amor, de Venus, su experiencia con diferentes mujeres, la ayuda que recibe de la alcahueta hasta la muerte de ella y algunos episodios finales relacionados con aventuras amorosas también. En ese entramado, las principales fuentes de inspiración son de origen latino: el *Pamphilus*, comedia elegíaca y, el *Ars amandi*, manual jocoso de Ovidio. Junto a ellas se alinea la interpolación de la batalla de don Carnal y doña Cuaresma, que interrumpen las correrías amorosas del arcipreste para dar cumplimiento a los tiempos del año litúrgico. Del mismo modo, el discurso de la batalla recibe diversas influencias, dependiendo del punto de vista del cual se le mire. Como se dijo antes, por su condición de batalla campal, presenta guiños con la tradición épica (sea de la epopeya o del cantar); por su temática carnavalesca y la tendencia a la exuberancia, procede del discurso del carnaval en la plaza pública; por su tendencia a la alegoría y a la comprensión del un universo dual que enfrenta el espíritu con la carne, el imaginario alegórico medieval.

En del marco de la estructura de la narración, el discurso del *Buen amor* se encuentra atravesado por la participación del cuento popular y la chanza originada en la calle y la plaza. Asimismo las interpolaciones, que en el *Alixandre* fueran de origen clásico, ahora corresponden a fábulas y ejemplos de raíz popular o de culturas ajenas a la tradición latina (*Sendebat*, *Calila e Dimna*, *Conde Lucanor*, pertenecientes a la tradición judeo oriental). Sin embargo, a pesar de que el argumento se basa en las aventuras amorosas del clérigo mencionadas en el párrafo anterior, todas las interpolaciones que corresponden a un contenido popular representado principalmente por el *fabliaux* y las diversas composiciones líricas como cántigas y cantares de ciegos, invaden el *Buen amor* de una forma tan importante que es difícil, e incluso sospechoso, considerarlas como un elemento secundario. Por lo tanto, pareciera más acertado aventurar la posibilidad de que el *Buen amor*, como discurso perteneciente a un cauce clerical de la literatura, presenta un argumento que sirve de encuadre para una serie de ejemplos docentes⁵¹, los que se organizan mayoritariamente como parte de una discusión en la que se contraponen dos posturas ante la vida, a la manera que antes lo hiciera el autor del *Sendebat*, donde a través de ejemplos se argumenta la conveniencia de tomar o no cierta decisión. Recuérdese para esto las conversaciones de la trotera con las mujeres a las que intenta convencer para que acepten a su cliente. En estas disputas se suelen presentar largos ejemplos que fundamentan las posiciones de una y otra mujer, y es el lector quien debe aprender de todas ellas, extrayendo la síntesis que más adecuada le parezca. Igual cosa sucede con las cántigas piadosas que siguen a episodios escandalosos del poema, o los cantares de ciegos que con un tono juglaresco, cierran la composición clerical.

En síntesis, ambas obras se construyen a partir de un conjunto de modelos preexistentes, entre los que se cuentan:

⁵¹ Entendiendo la palabra "docente" en su sentido amplio. La enseñanza no solo de aspectos morales sino también de consejos para enfrentar la vida práctica.

Libro de Alixandre	Libro de buen amor
Roman d’Alexandre (s)* Roman d’Eneas La Eneida (s) El cantar de gesta (s) La Biblia (s) La visión enciclopédica clerical (s) El discurso docente (s) El hexámetro latino (s) La máxima (s) La mitología clásica (s)	El libro de Alixandre (s) El cantar de gesta (s) La fábula (c) Ars Amandi, Ovidio (c) La comedia elegíaca (Pamphilus) (c) La jarcha (“¡Ya amiga, ya amiga!” 1509b)** El ensayo escolástico (s) Cántigas (s) Los cantares de ciegos (c) El discurso docente clerical (s) El discurso del juglar (c)
*Todos los discursos han sido clasificados con una “s” de “serio”, o una “c” de “cómico”. **La jarcha no responde a la dicotomía aquí descrita, sino más bien a un discurso de origen culto, pero no oficial.	

Como es evidente habrá discursos que comparten las dos tendencias, por lo que se han señalado con la que se consideró preponderante. La ejecución de este esquema muestra a simple vista la heterogeneidad planteada en el *Buen amor* y cómo éste contrasta fuertemente con los discursos del *Alixandre*. Este último pareciera reproducir una sola esfera de la realidad, la seria, con la pretensión de que esa es la realidad total. Como contrapartida, Juan Ruiz plantea diversos discursos que rebasan la dicotomía de lo cómico y lo serio, para representar más bien diversas posturas, lo íntimo, lo privado, lo cómico, lo serio, lo oficial y lo no oficial; donde lo privado no se alinea necesariamente con lo cómico, sino que muestra la vida en sus distintas versiones. En el caso de la inclusión de las jarchas, el discurso de origen no tiene carácter cómico, lo que no quita que pertenezca a una esfera no-oficial por el carácter íntimo que representan.

De estos discursos, se hará un examen de aquellos más significativos para la investigación.

c) *Intellectum tibi dabo*: El discurso de la sabiduría clerical

El *Buen amor* inicia su relato con un análisis del salmo 31 para justificar la utilidad y la ambigüedad de su obra. Las características formales que se presentan en este prólogo dicen relación con una actividad reflexiva propia de los escolares y referida a temas exegéticos. Juan Ruiz cuenta con la educación intelectual necesaria para dicho análisis y plantea al lector una tesis de lectura. Es decir, lo que se conoce como “comentario”, que es parte del método de los escolares.

En el marco de las siete artes liberales, la gramática era considerada la primera de todas, pues servía de base y sustento de cualquier posible acercamiento a la verdad. Sin embargo, el arcipreste utiliza la gramática, la retórica y la dialéctica en un sentido un poco diferente: La ambigüedad reina al fin de su exposición, con lo que el camino a la verdad queda sujeto al buen sentido de los lectores, antes que a la claridad del conocimiento transmitido por el clérigo. Este procedimiento, el único escolar que se manifiesta en el *Buen amor*, es un bofetón a la metodología escolástica, que en ese entonces ha quedado ya muy atrás.

Por el contrario, para el poeta del *Alixandre* esta disciplina es de primordial importancia. Ella es la que lo avala como conocedor de la historia y la interpretación de la

misma. Además, las siete artes liberales aparecen en forma omnipresente para referirse, no sólo a la sabiduría del poeta sino también a la del protagonista:

El padre de siete años metió lo a leer; dio-l maestros honrados de sen en de saber, los que mejores pudo en Grecia escoger, que-l sopiessen en todas las artes emponer (Alixandre 16).

En siete años, Alejandro dio fin al aprendizaje de todas las artes, por antomasia, las artes liberales. Más adelante vuelve a repetir la misma idea, pero sumada a una breve exposición de lo que implica el saber de cada una de ellas, validando al héroe en su calidad de clérigo, “assaz sé clerecía quanta me es mester /.../ que-m enseñest las artes todas a entender” (*Alixandre* 39).

Las alusiones al conocimiento de las artes liberales no son exclusivas del *Alixandre*, sino que es un tópico frecuente en la época. Lo interesante es ver cómo desaparece completamente en el discurso del *Buen amor*, donde ni siquiera se lo menciona como tema; solo es parte de la discusión como una manifestación discursiva en ejercicio, que es, en definitiva, el valor del *Buen amor*, porque interpela la visión y actividad clerical desde el interior del discurso mismo del clérigo y no desde una confrontación directa y explícita. Para explicar esto sirvan las palabras siguientes que operan como cierre a su predicación:

E porque de toda buena obra es comienço é fundamento Dios é la fe cathólica, é dízelo la primera decretal de las Crementinas, que comiença: Fidei catholicae fundamento, (...) por ende començé mi libro en el nonbre de Dios é tomé el verso primero del salmo, que es el de la Santa Trinidad (Prólogo en prosa, Intellectum tibi dabo).

El cierre de la justificación introductoria es un desafío a la formalidad religiosa. El arcipreste se encomienda a Dios y valora la corrección de su propio discurso por el hecho de obedecer a ciertos usos comunes, como la invocación y el uso de citas latinas de orden bíblico, cuando en realidad, se ha entregado un conocimiento que es equívoco a los ojos de un orden oficial. Los lugares comunes abundan en esas líneas, pero su sentido se empaña en la ambigüedad por la naturaleza misma del discurso cómico que se recibe a continuación de la promesa de un poema edificante y ceñido a las leyes de la “fe católica”. Esta postura es en todo distinta a otros prólogos que pueden leerse en composiciones clericales:

Doy gracias a Dios, que es el primero sin principio, en quien está el principio de todos los bienes. (...) Por ello Dios se dignó investirme, aunque pecador, con su polifacética sabiduría, para que la luz que se me dio no quede escondida bajo el modio; estimulándome el mismo espíritu me he sentido advertido a la composición de este libro para utilidad de muchos, rogándole a Dios que conceda un buen fin a este principio de mi librito, a fin de que no se diga nada que sea disconforme con su voluntad. Amén (Disciplina clericalis).

En el ejemplo de Pedro Alfonso (fines del siglo XI), aparecen los mismos elementos que después usará Juan Ruiz: La sabiduría divina entregada a los hombres, la utilidad del libro como guía para seguir el recto camino y la invocación a Dios para la escritura de la obra. Como la utilización de prólogos explicativos y su finalidad didáctica es frecuente, Juan Ruiz lleva adelante la costumbre inspirándose en la forma de los modelos que puede haber tenido como escritor, desarrollándolo a la manera clerical que estaba en

uso, didactismo, autojustificación, agradecimientos a Dios, humildad y comentario a la manera escolástica. El arcipreste mantiene el molde, pero ahora intercala en él ciertas ambigüedades que ponen en entredicho toda la claridad de la sabiduría, pues exige de ella la habilidad de saber interpretar entre la maraña de versos, tantas veces contradictorios.

No se cuida el arcipreste del error. Bien distinta es la actitud de otros autores que compilaban historias didácticas populares, como por ejemplo Pedro Alfonso ya mencionado, quien afirma que “si alguien recorre este librito con mirada humana, ateniéndose solo a la forma externa y encuentra en él algo que se aparte de la humana naturaleza, le aconsejo que lo lea una y otra vez con ojo más atento” (Prólogo). La diferencia es abisal —aunque esperable, dado que han pasado dos siglos—: Dos clérigos que redactan una “obrita” con fines didácticos, en palabras de ellos mismos, con el objetivo de transmitir una “sabiduría”, pero, mientras Pedro Alfonso pide ayuda a Dios y despeja todas las dudas que al lector le puedan caber, Juan Ruiz no se cuida de ello, sino que lo explota señalando que de su libro se pueden sacar dos tipos de sabiduría: el amor a Dios y el amor a las mujeres; “entiende bien mis dichos é piensa la sentençia” (*Buen amor* 46a) rezan sus palabras y no es fácil dirimir cuál sea la correcta interpretación. Para complicar las cosas, el arcipreste invita a corregir el libro según el criterio que mejor le pareciere al lector, “qualquier ome que l’oya, sy bien trobar sopiere / puede más añedir é enmendar si quisiere” (*Buen amor* 1629), donde el único requisito es “saber trovar”. La sabiduría del libro, que advirtió en el comienzo que era “encubierta” permanece en la lectura de “todos”. Que la obra vaya de mano en mano es el deseo del arcipreste, que muchos lo lean, que otros tantos lo entiendan y lo completen.

En consecuencia, la iluminación que otorga la sabiduría es cuestionada respecto de su origen y su resultado. ¿En qué consiste la sabiduría? , ¿en un saber libresco dado por Dios y la tradición?, ¿en el sentido común que es producto de la experiencia y el buen seso? Se ha planteado que es el camino para llegar a la verdad. Pero, el mismo arcipreste interpela solapadamente tal supuesto en su prólogo en prosa, ¿qué es la verdad?, pues de otro modo no se entiende que de su exposición, en la que se aconseja la búsqueda de la sabiduría, se puedan aprender valores del todo opuestos, evaluados ambos como dos extremos de igual valor.

d) El enciclopedismo del siglo XIII

La ausencia absoluta de la mención a las artes liberales, denota el abandono progresivo que habían sufrido desde el siglo XII. En ese momento, la gramática descriptiva fue reemplazada por la gramática preceptiva, más acorde a las necesidades de los tiempos, porque permitía abstraer y buscar leyes generales a los fenómenos que observaban los escolares de entonces. Este giro representa fielmente la mentalidad enciclopédica que reinó en el XIII, de la que tan buen ejemplo es el *Alixandre*. Recuérdense las sucesivas exposiciones acerca de la conformación del universo, la tierra, los continentes, etc.

El qui partió el mundo fizo lo tres partidas, son por braços de mar todas tres divididas: la una es mayor, las otras dos más chicas, la mayor es calent y las chicas más fridas (Alixandre 277).

En el caso anterior, la tierra aparece como una unidad dividida en tres partes (Asia, África, Europa), separadas por brazos de mar. Con esta estrofa, el poeta inicia una larga explicación de la naturaleza del mundo que se extiende por casi veinte coplas. En ellas enumera las religiones que pueblan los continentes, la geografía y las riquezas de Asia, explica el origen de la Iglesia y la Historia de la Salvación, la supremacía de Roma, y las características de otros lugares importantes de Asia (Babilonia, India, Arabia, Judea) y África (Egipto).

Asimismo la tienda de Alejandro de la que ya se habló con anterioridad, cobija entre sus paños la representación de todo el mundo conocido, sus mitologías, las estaciones del año y el mapa del mundo.

Bien pareció la tienda quando era alçada, suso era redonda, a derredor cuadrada; de somo a fondo era estoriada: cual cosa conteció o en qué temporada (Alixandre 2549).

La tienda de Alejandro, el emperador del mundo, de “somo a fondo” dibujada con las representaciones de todos los acontecimientos mundiales, es la imagen de la enciclopedia y de la unidad del universo, que acoge en su seno, no solo la historia y el curso de la naturaleza, sino también las formas geométricas perfectas del círculo y el cuadrado. Desde todo punto de vista, el saber enciclopédico justifica una comprensión unitaria del mundo en todo sentido, visión unitaria de la historia, de la vida en la comunidad y de la relación del ser humano con la divinidad. El discurso del clérigo del XIII ostenta ese saber y esa seguridad, a la que se accede principalmente a través de las enumeraciones que dan cuenta de la totalidad aprehendida. Esa es la clase de enunciado que domina el *Alixandre*, pues, más que la ejemplificación de lo enciclopédico en una u otra parte de la aventura, lo que prima es el acopio de información a lo largo de todo el poema. Cada vez que se presenta o alude tangencialmente a un nuevo tema, representativo de una esfera de la realidad, el poeta se detiene y lo explica en detalle. De este modo, llega hasta el relato de los antiguos mitos, explica la salvación prometida por la venida de Jesucristo, desciende a los infiernos, enumera los pecados capitales, critica a todos los actores de la sociedad castellana, expone las diferencias entre la Europa cristiana y el Asia pagana —representados en la lucha entre Alejandro y Darío— y termina cuando acaba la presentación de todos los aspectos del mundo. Todo está presente en el *Alixandre*, valores humanos edificantes para la moralidad de los receptores, y conocimiento, para la comprensión del mundo y de la historia. No se necesita más. Un detalle sorprendente en este sentido es que, como la visión clásica del destino y la tragedia no pertenece al paradigma cristiano, el funesto fin de Alejandro, anunciado en diversas oportunidades a lo largo del poema, no permite la entrada del discurso trágico, sino que sirve para la incorporación de una visión cristiana de la muerte. Alejandro acata el orden universal agradeciendo la bondad que Dios ha tenido con él, y, si bien podrá haber lamentaciones por su partida, en ningún caso la desesperación ni la desolación propias de un mundo incomprensible y caótico se apoderan del tono del discurso clerical.

La visión de mundo entendida desde una posición hegemónica que ordena todo en función de una lógica única que es centro, origen, fin y principio, aparece principalmente en algunas marcas textuales que dan cuenta de la continuidad con que se observa el

devenir histórico. En el *Alixandre*, los héroes son caballeros, que portan armas medievales, manejan el código clerical y se encomiendan al Dios cristiano. Una lectura frecuente de este fenómeno de sincretismo es la de pensarlo como una estrategia docente que persigue facilitar la comprensión del mensaje mediante la presentación de los personajes como miembros de una comunidad actual. Otra lectura, en cambio, señala que, si bien el hombre culto medieval sabía que los antiguos se comportaban en forma diferente, por mucho tiempo no se percibió una real diferencia entre lo que después se conocería como Antigüedad y Edad Media.

En realidad nos hallamos ante la ausencia de la noción de distanciamiento histórico; los hombres de la Edad Media sabían que los antiguos formaban parte del pasado, pero para ellos no había un corte tan tajante entre pasado y presente como para considerar que se trataba de dos época radicalmente diferenciadas (Alberto Vârvaro Literatura románica de la Edad Media 68).

No es extraño, entonces, que se haya concretado un cierto sincretismo con la finalidad de facilitar la comprensión del poema, pero no entendiéndolo como una mezcla de elementos ajenos, sino como una modernización del héroe en caballero.

e) La presencia de la fábula en el *Alixandre* y el *Buen amor*

Como se dijo en “La tradición latina” (Cap. I de la Introducción), la preocupación estética de la Baja Edad Media es más retórica que literaria. Por esta razón, proliferan los géneros del *delectare* y del *docere* sin más preocupación que la utilización de los recursos en función a un objetivo específico determinado.

En el caso de la fábula, el modelo tradicional ya ha sido probado en producciones como el *Sendebâr*, de tradición judía, *Calila e Dimna*, proveniente de la India, el mismo Esopo, entre otras muchas colecciones de ejemplos que cunden en la época. Su fondo popular y socarrón respondía largamente a las necesidades de Juan Ruiz en sus composiciones. No es lo mismo, en cambio, para el autor del *Alixandre*, quien suele evitar los ejemplos —en tanto pueda ocupar en su lugar una explicación exhaustiva—; cuando tiene que hacer uso de ellos, recurre a la sabiduría popular a la que basta solo recordarle el episodio sin necesidad de contarle.

Tú fezist el exemplo que diz de la cordera: por miedo de los canes ixió de la carrera; fuxó contra los lobos, cayó en la lendera; tú fuste engañado d’esta misma manera. (Alixandre 1780).

La brevedad del *Alixandre* contrasta con los ejemplos del *Buen amor* que son introducidos, narrados en detalle y después explicados a la luz de una moraleja. Todos los ejemplos de Juan Ruiz corresponden a cuentos populares, mientras que en el caso del *Alixandre* son frecuentes las escenas de mitología antes que las de corte popular.

Tal vez una de las conclusiones más importantes que se pueden obtener luego de la observación de los hechos anteriores, se relaciona con la estructura de los poemas, asunto que enriquecerá la discusión acerca del género. Como ya se dijo, el *Alixandre* se limita a aludir brevemente ciertos ejemplos sin contarlos realmente, de donde se concluye que el discurso nunca es interrumpido por anécdotas de corte fabulístico. En el caso del *Buen amor* en todo momento el discurso del relato presenta fábulas intercaladas que

cumplen con una función ejemplificadora. Ahora bien, en aquel entonces eran comunes las colecciones de fábulas (de origen oriental) encadenadas por una historia que las enmarcaba y les daba un sentido de participación en la obra total, como por ejemplo, el *Sendebär*, el *Calila e Dimna* y el mismo *Disciplina Clericalis*, mencionado anteriormente.

Desde otro punto de vista, se podría considerar que el modelo de Juan Ruiz, más que a las fábulas ya mencionadas, responde a la *maqamat*, poema hispanohebreo de tono popular, prosa rimada, paródico, cuyo protagonista es un pícaro letrado que vive una serie de aventuras, las que son contadas por un compañero que hace las veces de narrador (Lida de Malkiel 214). A primera vista, el modelo parece el adecuado para relacionarlo directamente con el *Buen amor*, salvo que la *maqamat* carece de fábulas y poesías intercaladas que parafraseen o representen de otra forma lo ya narrado.

En este sentido, es posible reparar que la fuente imitativa estructural de Juan Ruiz no proviene solo del *Libro de Alixandre* —como podría haberse pensado por todas las alusiones que se hacen a él como modelo de lenguaje—, sino que de las colecciones de fábulas y composiciones literarias de origen oriental. Más aún, es dable afirmar que son estas obras mucho más importantes en la construcción del poema que el mismísimo *Alixandre* en tantas ocasiones parodiado dentro del *Buen amor*.

Conclusión

I. *El libro de buen amor*: Una parodia de la literatura clerical

Dados los hechos expuestos, es dable afirmar que la composición del *Buen amor* supone una mezcolanza de discursos que supera las teorías que intentan asociarlo a alguna tipología específica. Fenómeno en absoluto extraordinario en el horizonte de las obras literarias que se han escrito a lo largo de la historia, pues la naturaleza de los géneros suele presentarse en forma compleja. No se niega que existen discursos que presentan una complejidad mayor que otros, como es el caso del *Buen amor*, pero el universo literario contiene obras de todo tipo y no es aconsejable resolver este problema con una cómoda respuesta que se refugie en la invención de categorías especiales, creadas al molde de una obra específica e irrepetible.

Si se asume en esta discusión el supuesto de Ségre que señala que un género es un discurso complejo conformado por una serie de modos discursivos que se conjugan para formar un nuevo discurso, podrían imaginarse metodologías que definieran el número de discursos existentes, que multiplicados en todas sus combinaciones entregarían como resultado el número posible de discursos complejos (sea que existan empíricamente o no). Con un procedimiento semejante se llegaría a la pretensión de obtener una cantidad

finita de combinaciones, pero con una base numérica que, si bien es convencional (porque los modos discursivos lo son), como es cambiante e imprecisa, nunca se sabría cuál es el tope de la progresión.

Más sencilla parece la alternativa que considerara como parámetro de comparación el número de discursos presentes en una obra, la forma cómo se relacionan entre sí y la correspondencia que sostienen con su correlato externo. Es decir, resolver el problema de género con la multiplicidad de discursos presentes, pero basando su análisis en la relación inmanente de los modos establecida en la obra, sin perder de vista la relación de ellos con lo extratextual.

De acuerdo con esto, al poner a prueba los discursos estudiados, se obtiene lo que sigue: Aparentemente, tanto el *Alixandre* como el *Buen amor* convocan una multiplicidad interesante de modos discursivos en su realización; sin embargo, hay que hacer notar que en el caso de *Alixandre*, el discurso de origen asumido por el autor, el clerical representado en la cuaderna vía, es roto en una sola ocasión en todo el poema: para la presentación del epitafio de Darío.

Hic situs esta aries tipicus, duo cornua cuius fregit Alexander totius malleus orbis (Alixandre 1801)

Este es el único caso en que el discurso del clérigo se acomoda al discurso ajeno. Sin embargo, si se analiza con detenimiento, se observa que el discurso citado pertenece a un pasado inamovible —tanto que mantiene su idioma de origen y se cita textualmente de la fuente—, para luego traducirlo en cuaderna vía —“aquí yaz el carnero los dos cuernos el qual / crebantó Alixandre de Grecia natural”—, manteniendo de este modo el orden oficial, dado que lo clerical incluye dentro de la esfera de lo culto a lo latino.

Todas las demás interpolaciones que aparecen en el *Alixandre* pertenecen también a discursos provenientes de la cultura oficial, como la epopeya, la Biblia y las enseñanzas clericales entre las que se cuentan la descripción cosmológica universal, la geografía mundial y los pecados capitales y ningún momento el poeta deja de aplicarles rigurosamente la regla de la cuaderna vía.

La diferencia mostrada con los discursos a los que alude Juan Ruiz es, principalmente, que en el caso del *Buen amor* se mezclan enunciados serios con enunciados cómicos, y que la inclusión de ellos en algunos casos supone la amalgama con la cuaderna vía, pero en otros permite la adopción de formas ajenas. Para ilustrar claramente el procedimiento de Juan Ruiz y las consecuencias de ello se hace necesario recordar lo que propone Bajtín respecto de la generación de un discurso.

Según afirma Bajtín, “habrá tantos usos de la lengua como esferas de la actividad haya” (*Estética de la creación verbal* 248). A cada uso de la lengua corresponderá un discurso determinado, el que podrá ser de tipo primario o secundario. Los discursos primarios, provenientes de la conversación cotidiana, componen los discursos secundarios, por lo que cualquier cambio social se verá registrado en grado diverso en el discurso complejo.

Existe un sinnúmero de géneros discursivos en la sociedad. Cada situación o esfera de actividad exige el uso adecuado de alguno de ellos. Los hablantes no hacen más que responder al estímulo de la comunicación poniendo en acto el género requerido en el

momento adecuado. Esos géneros están dados y, si bien pueden ir cambiando, son inmutables desde el punto de vista de la realización individual, porque socialmente son de uso obligatorio.

Cuando un hablante elige utilizar una forma por sobre otra, la elección conlleva algo más que una mera preferencia de tipo estilístico, pues, como cada discurso connota una serie de otras relaciones (sociales y culturales), la decisión que el hablante tome siempre será determinante para el significado y el éxito de su enunciado. Como se afirmó con anterioridad, la elección de discurso es una decisión política, hecho que se ve reafirmado si se analiza la situación propuesta por Bajtín: Las palabras no existen ni se conocen en forma autónoma. Ellas siempre se presentan dentro de un contexto y un uso dados. De esta manera, el conocimiento que se adquiere de un vocablo determinado, refiere no solo a la palabra en sí, sino también a todas las relaciones que esa palabra establece con los discursos establecidos. La elección léxica es altamente comprometedor, pues la palabra, aunque esté aparentemente “sola”, no es más que la punta del iceberg que se presenta en el enunciado, con todo el género discursivo del que proviene escondido detrás de ella. Por esta razón, las palabras son percibidas en su significación genérica.

El punto de vista bajtiniano que se acaba de ilustrar sirve para reafirmar la condición paródica presente en el *Buen amor*. Cuando Juan Ruiz compone el episodio de los denuetos a don Amor a través del procedimiento de intercalar fragmentos de los ritos de las horas. “Con *Miserere mei* mucho te la engracias” (376 d), es decir, “con un *ten misericordia de mí*, te congratias con ella [la mujer cortejada]”, el autor utiliza la lengua latina en una evidente alusión al discurso eclesiástico, el que es combinado socarronamente con la acusación de haber seducido mujeres de mala manera. Junto a este ejemplo, se encuentran las múltiples referencias al *Alixandre* de las que ya se habló largamente: Cuando en la descripción de la tienda de don Amor, el poeta declara que no desea demorar más la “yantar” alude directamente al discurso original⁵², por lo que incorporación de ciertos vocablos se demuestra como intencionada y en absoluto inocente. Sin embargo, cabe señalar que la participación de géneros discursivos ajenos no tiene en todos los casos la misma condición paródica ya mencionada. Es el caso de la introducción del género proveniente del mundo árabe, la jarcha, a través de una conformación sintáctica determinada y la expresión lexical “amiga”.

Ya amiga, ya amiga ¿cuánto há que non vos vy? Non es quien vervos pueda: ¿cómo sodes ansy? Salúdavos amor nuevo. Diz la mora: Lesnedri (Buen amor1509)

Para quien no esté familiarizado con las jarchas, en general, dichas composiciones se plantean como una breve exclamación o lamento acerca de algún hecho de índole amoroso. La conformación de los versos combina la apelación al amante (el amigo), o la madre, o a algún confidente, y la exposición condensada de la tribulación en la que el hablante se encuentra. Frecuentemente, aparecen exclamaciones o preguntas retóricas que reflejan ese estado de ánimo. Los dos ejemplos que siguen sirvan de ilustración:

⁵² “La obra de la tienda vos querría contar, / avérsovos ha un poco a tardar la **yantar**. / Es una grand estoria, pero non de dexar: / muchos dexan la çena por feroso cantar” (*Buen amor* 1266). “Querría a la obra de la tienda entrar, / en estas menudencias non querría tardar; / avemos í un rato assaz que deportar; / ir-senos-ha guisando demientre la **yantar**” (*Alixandre* 2548).

Tan t’amari, tan t’amari enfermaron weyos gayos y duelen tan mali (Yosef el Escriba, 1042)⁵³ ***¿Qué faréyo au qué serád de mibi? ¡habibi, non te tuelgas de mibi! (todros Abufalia, 1247 – 1306)***⁵⁴

Si bien la incorporación de la jarcha es fugaz —porque luego se desdibuja el ritmo sintáctico que el arcipreste en la primera estrofa de este episodio había adoptado—, la referencia ya está hecha con la ineludible consecuencia de haber convocado al mundo árabe a su poema. La parodia en este caso está presente, pero un grado totalmente distinto al visto anteriormente en el discurso eclesiástico. En las jarchas originales el rechazo al amigo es inexistente; en el *Buen amor*, el arcipreste, ni aun revestido del género discursivo de las cántigas de amigo logra ser aceptado por su amante, pues el episodio de la mora se resume en una secuencia de cuatro coplas, cada una de las cuales termina con el rechazo expresado en lengua árabe.

Como se ve, el arcipreste imita y emula diversos géneros discursivos, todos ellos provenientes de regiones muy heterogéneas de la cultura (lo germano, lo grecolatino, lo árabe, lo judío, lo cristiano), parodiados las más veces, respetados otras. Lo interesante es que, en la mayoría de las ocasiones Juan Ruiz se encarga de evidenciar la irrupción de lo ajeno a través del uso de préstamos (“amigo”, “yantar”, “miserere mei”) y de la imitación a configuraciones sintácticas específicas. La conclusión de esto es bastante simple: Por un lado, el uso de enunciados heterogéneos no es casual, pues actúan en relación y en función al discurso convocado; por otro, el objeto del *Buen amor* no es exclusivamente la parodia del discurso clerical que se representa en el *Alixandre* —lo que significaría una preocupación principalmente literaria libresca, antes que social—, pues hay una multitud de otros elementos igualmente presentes en él, además de la jarcha, la burla del voto de silencio en los monasterios, los cantares de ciegos, las cantigas a la Virgen y el homenaje a la crucifixión, entre otros, sirvan para ilustrar la heterogeneidad de la obra. La forma en que son incluidos los diversos discursos permite entrever el espíritu original de cada uno de ellos, lo que posibilita la existencia de un diálogo vivo. La obra de Juan Ruiz no funciona sola, sino que es un constante ir y venir desde otras esferas de la cultura al punto de encuentro y choque que les presenta la historia del arcipreste que arde de amores. En este sentido, se señala que el *Buen amor* se detiene en el margen del mester de clerecía y lo noveliza mediante el uso de otros modos discursivos presentes en el ámbito de lo no oficial, generando con ello un discurso que es una interpelación a su mester, pero trascendiendo lo meramente literario de la discusión, que es lo que sucedería si es que la obra de Juan Ruiz se centrara en la parodia del género del *roman*.

II. El original y su parodia. Productividad de un

⁵³ “Tanto amarte, tanto amarte / enfermaron ojos antes alegres / y duelen tan fuertemente.” (Luis Guarnier *Antología de la poesía española medieval*).

⁵⁴ “¿Qué haré o qué será de mí? / ¡Amigo mío / no te alejes de mi lado!” (Luis Guarnes *Antología de la poesía española medieval*).

estudio comparativo

Establecido que en el *Buen amor* se parodia el *Alixandre*, aunque no sea lo único que compone la obra como totalidad, resta analizar una de las hipótesis que dio origen a la tesis de esta investigación: La parodia es clave para comprender el género de la obra original. Bajo ese supuesto el análisis se basó en la comparación constante de los elementos que se repitieran entre las obras, o que, en el *Buen amor* fueran señalados como inspirados en el *Alixandre*.

Se cree que con un procedimiento como este es posible reconstruir el horizonte de expectativas que intenta quebrar el autor de la parodia y, como consecuencia de ello, conocer la distancia que separa al primer autor del segundo. Va a haber muchos elementos que ni siquiera serán mencionados tangencialmente por Juan Ruiz, otros serán acerbamente recreados y otros, serán reutilizados en forma neutral. Ejemplo de los primeros son las menciones a las siete artes liberales; para lo segundo, la batalla y sus emperadores; y finalmente, también se registrará una transformación en la crítica a la sociedad contemporánea, correspondiendo al *Buen amor* el asumir un papel muchísimo más confrontacional con las costumbres indecorosas del mundo eclesiástico. La conclusión de ello es la ya explicada y que se resume de esta manera: La parodia del género clerical se construye mediante una novelización de los diversos discursos clericales, efecto que se logra con la introducción del plurilingüismo en la narración. La novelización se constata en la continua presencia de la risa, de lo soez, de la conversación cotidiana de la calle, del lenguaje irreverente que sirve de contrapunto al lenguaje oficial, convirtiendo así el discurso original que estaba anclado en el pasado, en una obra que representa la inacabada discusión contemporánea. Un buen ejemplo de ello, es el episodio de la batalla de don Carnal y doña Cuaresma. Allí, el simbolismo alegórico que debiera ser representativo de un cronotopo vertical, que configura al sujeto en función de su relación con la divinidad y lo desapega de lo material, se transforma en un cronotopo horizontal que resignifica la dimensión material y corporal del ser humano.

Respecto del plurilingüismo, el *Buen amor* da cabida a enunciados de diversas esferas de la realidad sin imponer para ellos una visión de mundo hegemónica. La relación entre los discursos que intervienen en la narración es de mutua validez e interpelación constante, lo que posibilita que el discurso serio tenga como contrapunto al discurso no oficial. Esto un avance respecto de lo que Bajtín llamó el “multilingüismo” que consiste en la mera existencia de voces diversas que actúan en un universo monolingüe. Cuando la risa, el lenguaje de la calle, el chiste y la anécdota popular tienen cabida gracias al plurilingüismo, entonces se produce la novelización, es decir la “actualización” del discurso del pasado.

Según lo observado en el análisis de las obras, es posible destacar lo siguiente: En primer lugar, queda demostrado claramente que en múltiples ocasiones el *Buen amor* se solaza riéndose de los usos y dichos del *Alixandre*; en segundo lugar, es posible establecer ciertos criterios que son considerados esenciales en la construcción del género de esta obra que consiste en la narración completa de una historia ejemplar narrada con un lenguaje hermoso y una métrica perfecta. La historia narrada será pretexto para la transmisión de un conocimiento enciclopédico y valórico fundamental

para la sociedad. Para la construcción de ese relato, se utilizarán una serie de lugares comunes, los que responderán en todo momento a las máximas del *docere et delectare*. Los clérigos de entonces acudían con frecuencia a las fuentes de origen clásico para hilvanar historias de héroes que eran revestidos con características caballerescas y que corrían una serie de aventuras determinadas.

Todos estos rasgos son destacados de una u otra manera por Juan Ruiz cuando los reescribe en su poema. El *Buen amor* utiliza esos elementos, pero los subvierte sutilmente, pues la historia edificante no está completa y el protagonista es un anti-héroe. Junto con esto, Juan Ruiz realiza un cúmulo de observaciones al modelo, pues alude directamente al *Alixandre* oponiéndose al sentido de sus palabras, como cuando se refiere a la métrica clerical, a la entrada de los dos emperadores, la descripción de la tienda, de los ejércitos, entre otras múltiples cosas. Y, así como el *Alixandre* se guiaba por el *docere y delectare*, el *Buen amor* sigue el mismo camino, pero entendiendo el *docere* como una posibilidad que se encuentra latente, cuya consecución depende de la voluntad e inteligencia del lector.

En resumen, la hipótesis que propició esta metodología se basaba en que la mejor manera de conocer un género era estudiarlo desde la extraposición creada por el discurso paródico, considerando que el autor es el que mejor conocimiento tiene de la obra que cuestiona e interpela. Además, hay que tomar en cuenta que, en este caso, la parodia está realizada por un poeta que también es un clérigo y que pertenece a la época analizada, por lo que un estudio de esta naturaleza debiera ser muy productivo en la reconstrucción de las expectativas. El análisis descubrió la presencia de plurilingüismo y novelización en el *Buen amor* respecto del *Alixandre* y otras muchas obras de la clerecía. Juan Ruiz es entonces el gran novelizador del mester de clerecía, como lo prueba su propia obra que construye a partir del continuo contrapunto de voces.

En cuanto a la configuración estructural de las obras comparadas, es posible notar que, aunque ambas disten mucho una de otra respecto de la temática central, su motivación aparente (*docere et delectare*), su métrica y su enciclopedia disponible son similares. Como ya se señaló, Juan Ruiz no sólo se aparta del modelo, sino que lo hace en forma explícita, de lo que son ejemplos la mayoría de las páginas del análisis. En ese gesto de rebeldía socarrona que actúa en forma ambigua, pero patente, pues las citas textuales y las paráfrasis de otros discursos inundan el poema completo, radica la fortaleza de su crítica. El *Buen amor* despliega un discurso crítico dentro de la obra, sin ocupar en ningún momento el tono académico del que pronuncia un discurso teórico, sino que su postura analítica se descubre en la distorsión a la que somete sus modelos literarios al incorporarles el elemento desestabilizador extraliterario no oficial. Esa es la importancia de la parodia como discurso. Su estrategia narrativa permite conocer no sólo una historia, sino también la “otra historia”, lo que se debiera haber dicho, lo considerado bueno, de lo que no lo es y el cuestionamiento acerca de dichas problemáticas.

Sin desconocer que el *Alixandre* es una reescritura del *Roman d’Alixandre*, el estudio de su parodia permite comprender no sólo un género, sino también su relación en el tiempo con otros géneros. La postura contraria, aquella que estudiara el *Alixandre* exclusivamente en comparación con su modelo francés, estaría guiada por una visión que permitiría fijar los rasgos de un género, pero permaneciendo cerrada en sí misma

como tipología. La opción que se usó en este trabajo intenta indagar acerca de la continuidad y evolución genéricas, antes que establecer una multitud de tipologías discursivas que se influyen y suceden unas a otras.

III. El género de *El libro de Alixandre* y *El libro del buen amor*

Tanto el *Alixandre* como el *Buen amor* pertenecen a una forma de “producción literaria internacional”, entendiendo como tal a la labor de los clérigos que se desarrolla con relativa homogeneidad y que está siempre dispuesta a recibir las influencias ajenas que componen el universo libresco de ese entonces. Si se estudian las obras pensando en todo momento tan sólo en su contexto castellano, probablemente aparecerán como producciones muy extrañas a la tradición conocida en la historia de la literatura española y la visión que se pueda tener de ellas será en extremo reduccionista.

La literatura francesa ofrece una respuesta a la pregunta acerca de la filiación genérica de ambas obras. Por un lado el *roman courtois* y por otro el *fabliau* dan un marco para la comprensión de la estructura que origina los poemas, cuyo principio rector pareciera ser la dualidad clásico (*roman*) / vulgar (*fabliau*), que es asumida por el *Alixandre* y por el *Buen amor*, respectivamente.

El *fabliau* es de naturaleza cómica, por lo que, a pesar de ser una herramienta poderosísima para lo docente, el *Alixandre* nunca permite su irrupción en el poema, sino que se ciñe a la utilización de la sentencia, breve, seria y clara. Por el contrario, el *Buen amor* pareciera construido sobre la base de una historia que es constantemente atravesada por “fábulas duales”, porque generalmente se presentan en parejas y, desde el discurso narrativo, discuten criterios de visión de mundo que afectan decisiones vitales. La solución a esas reflexiones es siempre cómica e implícita, porque la enseñanza moral que se podría extraer de dichas anécdotas nunca se declara en forma patente en el poema.

La literatura clerical busca enseñar, objetivo que en cierta medida es compartido por el autor del *Buen amor*, pero difieren ambas obras en la metodología para lograr tal cosa. El *Buen amor* incluye en su obra todos los métodos clericales, entendiendo por ello a la narración épica al estilo del *Alixandre* como las colecciones de fábulas y ejemplos, además de otros enunciados populares, o discurso de origen latino ya mencionados. La inclusión de dichos discursos es, las más de las veces, paródica. Por lo que, al estudiarlo bajo esa perspectiva, se detecta la configuración del discurso de origen y del horizonte de expectativas epocal, al tiempo que se sospecha de la pertenencia genérica del propio discurso de Juan Ruiz que se erige como externo a lo que critica, cuando aparece como un agente que interpela desde el margen, pero en ningún caso, desde afuera.

Por su parte, el *Alixandre* desarrolla la literatura del *roman*, que actualiza y transforma motivos clásicos en héroes de aventuras infalibles que se consolidan como modelos de conducta antiguos y adalides del orden imperante al ser transformados en

caballeros. Estas características son señaladas por Bajtín como parte del desarrollo de la novela

la contemporaneidad como el nuevo punto de partida de la orientación artística no excluye en modo alguno la representación del pasado heroico, además, sin ningún tipo de ridiculización. Un ejemplo, es la *Ciropedia* de Jenofonte. Como objeto de la representación, sirve el pasado, y como héroe, *Ciro el Grande*. Pero el punto de partida de aquella es la contemporaneidad de Jenofonte: Precisamente ella da los puntos de vista y las orientaciones valorativas. Es significativo que como pasado heroico haya escogido no el pasado nacional, sino el extraño, el bárbaro (*Problemas literarios y estéticos* 540).

Si se hace el ejercicio de reemplazar “Ciro el Grande” por “Alejandro Magno” y “*Ciropedia*” por “*El libro de Alixandre*”, se observa que el mecanismo de adaptación señalado por Bajtín es el mismo. Un héroe extranjero perteneciente a un tiempo pasado y concluido que es revitalizado con la perspectiva de un autor que lo juzga y valora de acuerdo a los nuevos cánones del orden imperante y lo identifica como el objeto representativo de dicho orden. Se comentaba en el análisis que la razón de la búsqueda en lo extranjero clásico para relatar historias medievales, se debía probablemente a la naturaleza grandiosa de dichos personajes y su capacidad para investirlos de todo tipo de cualidades que el autor quisiera atribuirles. De esta manera es como actúa el autor del *Alixandre* al inspirarse en el *Roman d’Alixandre*, como así mismo también lo hiciera ese primer autor al instruirse de su fuente clásica. El ejercicio de refundir historias del pasado con los objetivos que ya se han visto es un *modus operandi* frecuente de los clérigos medievales y por ello la herencia clásica fue de tanta importancia en la aparición de un cierto tipo de literatura narrativa, que degenera más tarde en novelas de aventuras⁵⁵.

El descubrimiento de estas influencias exógenas tiene como consecuencias lo siguiente: En primer lugar, determina la noción de “género” como una tipología flexible que es capaz de trascender las lenguas; segundo, las obras estudiadas no son únicas, ni aisladas, sino que responden a un escenario mayor que el que usualmente se estudia, en este caso los límites del mundo castellano no son suficientes para explicar los sucesos evolutivos de género referidos a las obras estudiadas; y tercero, la comprensión de lo esencial del género se despoja de todo lo accesorio en el momento de la transposición de una lengua a otra, por lo que sería de esperar que la configuración del discurso del género se sintetice en la comparación de las transposiciones. Según esto, se puede concluir que el *Alixandre* narra las aventuras de un héroe ejemplar y clásico modernizado, Alejandro Magno revestido de los valores y armadura del caballero medieval, mientras que el *Buen amor* transforma el *fabliau*, que originalmente funcionara como un conjunto de narraciones con un marco que las sostiene, en una novela al darle sustancia a la historia que cumplía la función de marco.

Por lo tanto, se podría sostener que tanto el *Alixandre* como el *Buen amor* son obras de géneros diferentes, puesto que sus temas y sus estructuras se inspiran en fuentes no sólo distintas, sino que además, contradictorias. Además, la cualidad de “paródico” determina inmediatamente el distanciamiento radical de género que se establece entre la obra que es imitada y la obra paródica. A este respecto, señalaba Bajtín que

⁵⁵ De hecho, así califica Savatier a los *roman* desarrollados a partir de una fuente clásica (*La poésie du moyen age* 99).

Los géneros paródicos no se refieren a aquellos géneros que ellos parodian, o sea, un poema paródico no es en absoluto un poema. Los géneros especiales de la palabra paródico-travestida son inestables, carecen de composición y están privados de una base genérica determinada y sólida. La palabra paródico-travestida en el terreno antiguo no tenía cobijo en el sentido del género (Problemas literarios y estéticos 488).

De acuerdo con estas afirmaciones no sería posible establecer un género fijo para la obra de Juan Ruiz, aunque sí podría hacerse lo propio para el *Alixandre*. El asunto es que, si bien se establece que pertenecen a géneros diversos, la no determinación de género para lo paródico, característico de la época antigua, no tiene por qué ser una condición que se mantenga para el escenario medieval. En ese momento histórico hubo amplios sectores de la cultura destinados a la manifestación de lo paródico-travestido, como él mismo Bajtín lo señala describiendo las múltiples formas que cobijan dicha expresión —noveletas, juegos carnavalescos, farsas y novelas a las que atribuye la función de haber conformado las lenguas (*Ibid.* 500)— que prueban la existencia de una cierta aceptación de los géneros del carnaval, lo que permite en alguna medida la existencia de ciertos modelos relativamente estables de la literatura carnavalizada.

Así, se observa que en el ámbito de lo clerical del medioevo se desarrollan las dos líneas estilísticas de la novela europea que ha determinado Mijail Bajtín: La primera línea de la novela europea y la prosa novelística, correspondiendo a la primera línea de la novela europea, el *Alixandre*, y a la prosa novelística, el *Buen amor*. Para recordar estos términos, baste lo siguiente: La primera línea corresponde a una literatura cuya “particularidad fundamental es la unicidad del lenguaje y de estilo” (*Ibid.* 216), en donde el plurilingüismo quedará relegado fuera de la novela y será parte de un lenguaje con el que la novela se relacione pero su incorporación al discurso pasará siempre por una estilización. Por otro lado, la prosa novelística introduce el plurilingüismo como componente configurador de su discurso, al tiempo que rechaza la acción de la palabra autoral (que podría estilizar el discurso). Como es claro, la segunda línea representa una evolución del desarrollo de la novela, en comparación con la primera línea que aquí se describe. Bajo esa perspectiva, es que se considera que la obra del *Alixandre* es un estadio en el desarrollo de la novela, el que culmina con un nuevo género en las páginas de su parodia, *El libro de buen amor*. Ambas obras son entonces los extremos de una misma tradición. Observación atendible si se toma en cuenta que no hubo más obras a la manera del *Alixandre* en cambio sí proliferaron los usos didácticos de las fábulas y ejemplos, que es, en fin, lo que hace el *Buen amor*, aunque complicando en extremo la historia que sirve de marco (de hecho deja de ser marco y se transforma en principal).

Para apoyar lo anterior en el ámbito de la creación exclusivamente castellana, me voy servir de la propuesta de Nicasio Salvador Miguel en la que señala que el mester de clerecía como oficio literario se configura él mismo como género (*Teoría de los géneros literarios* 343). Según él, todas las obras creadas por ese arte, responden a un imperativo común relativo a un asunto de métrica que se constituye como el rasgo fundamental y generador de una forma literaria. Tanto es así, que la orden formal se mantiene vigente no sólo en el siglo XIII, sino también en el XIV, superando con ello las diferencias que históricamente se han querido establecer entre los dos períodos. Para él, los cambios que experimentan las obras responden a la lógica de la evolución que sufre todo género

literario.

Los poemas en cuaderna vía del siglo XIV coinciden con los del XIII en unas notas de construcción y contenido, conscientemente sentidas por los varios autores, aunque, como es lógico, quepa señalar variantes —patentes asimismo en las obras del Doscientos—, pues todo género conlleva un proceso de formación y desarrollo (Teoría de los géneros literarios 347).

Se condice Salvador Miguel con lo concluido en esta investigación, aunque llegue a dicha idea desde un camino diferente, pues su reflexión se basa en torno al tema métrico mientras que aquí se ha buscado la relación especular entre las obras, en algunos casos paródica y, en otros, de simple transposición. Sin embargo, ignora Salvador Miguel el hecho de que es discutible reconocer como un mismo género al original y su parodia. Evidentemente, en dicho caso se da un vacío que tal postura no puede responder más que con la supuesta unidad de sentido que otorga el principio métrico de la cuaderna vía. Como punto de vista, la postura de este crítico puede ser productiva e interesante, pero sólo en tanto recuerde la relación estrecha que existe entre los clérigos, cualquiera que sea el tipo de producción que hayan creado, paródica o seria. Ahora bien, como se sabe que la clerecía abrió un espacio de expresión al discurso no-oficial, a través de una literatura carnavalizada que se desarrolló en paralelo a los géneros oficiales, entonces es dable afirmar que todas esas producciones pertenecen a un mismo tipo de obra delimitada por un período de tiempo determinado: Esa es la producción del mester de clerecía. Un planteamiento como este, en todo caso, desconoce la relación de las modalidades de dicha producción con la situación social contemporánea, con los géneros precedentes y con aquellos que la sucedieron.

No obstante, una observación de Salvador Miguel es destacable: la consideración de que la profunda distancia entre la clerecía temprana (siglo XIII) y la tardía (siglo XIV) responden a una evolución antes que a una variación en el género. Es decir, reconoce la evolución del género como concepto, pues “todo género conlleva un proceso de formación y desarrollo”. En este sentido, es posible afirmar que tanto el *Alixandre* como el *Buen amor* pertenecen a un mismo género literario, correspondiente al denominado “mester de clerecía”, aunque se encuentren en estados diversos de su evolución.

Dentro del marco de esta investigación, no es posible aceptar la propuesta de Nicasio Salvador Miguel en su totalidad, pues la condición paródica del *Buen amor* impide su incorporación indistinta al mismo género de naturaleza conclusa al que pertenece el *Alixandre*. Lo que se rescata del pensamiento de Salvador Miguel, y que es la razón por la cuál se le ha mencionado en este lugar, es su reconocimiento de la unidad cultural que se constituye en el plurilingüismo latente en el contexto medieval. Junto con esa idea, aparece también la noción de evolución de género dentro de la clerecía, aunque deje fuera las razones socioculturales que fueron responsables de los cambios. Así visto, se establece que las dos obras estudiadas pertenecen a géneros distintos, pero a una misma tradición que se desarrolla en dos vertientes: la oficial, en boca del *roman* de raíz clásica, y la carnavalizada, representada por el *fabliau*. El mecanismo evolutivo del *Buen amor* es la integración de esas dos líneas de desarrollo.

Lo que resta es especificar con claridad los estados de evolución a los que se hace referencia. La idea de evolución de los géneros ha sido ampliamente tratada por Bajtín,

quien establece en la historia de la novela una serie de estadios definidos por los parámetros del cronotopo y el plurilingüismo. Como ya se vio con anterioridad, Bajtín establecía como primer paso en la novela europea, una novela de orden monocorde que se caracterizaba por la unidad de lenguaje, lo que redundaba en una representación de mundo unitario, terminado e inamovible. En este esquema se aloja la configuración de mundo del *Alixandre* que, a pesar de corresponderse con una visión de los estratos altos de la sociedad y no da cabida a otras voces, su esfuerzo por la contemporaneidad del héroe y su entorno (motivaciones, valores, referentes enciclopédicos) lo señalan como una novela. Además, en esa obra existen otros elementos que se suman a estas consideraciones. Cuando Bajtín realizó la taxonomía de la evolución de la novela, determinó que existían cuatro etapas: la novela de vagabundeo, la novela de pruebas, la novela biográfica y la novela de educación. Más allá de la novela de educación, al incorporar voces diversas e incompatibles en la novela, en el marco de un universo dialogado donde ninguna de las voces es hegemónica, por lo que no se reducirá el conjunto de ideas a una síntesis ideológica determinada, se crea un nuevo género denominado “novela polifónica”, que se contrapone a la “novela monofónica”, cuyo punto de partida es la primera línea de desarrollo de la novela europea que ya se describió.

Si se compara el *Alixandre* con dicha clasificación, por sus características es posible relacionarla con la novela de aventuras, por el abordaje que el autor le da a la temática del héroe infalible que demuestra su poder ilimitado en cada uno de los sucesos que se le van presentando. Como se dijo antes, esta estructura y raíz clásica que da origen al *roman* es la antesala de la que será después la novela de aventuras, cuyo máximo representante es la novela de caballerías. No obstante, la casualidad y sorpresa de la aventura no corresponde a la estructura planteada por el *Alixandre*, donde se da paso a la exposición de una vida, temática más propia de la novela biográfica. Allí, la narración se enfoca en la biografía del héroe, sus hazañas y gestas, y no en una desviación momentánea del curso de la vida (que es propia de la novela de aventuras), los sucesos extraordinarios están ausentes de la trama, y se sufre un tiempo biográfico que es irrepetible, irreversible e inexorable y que le aporta realismo a la narración, característica que tampoco posee la novela de aventuras. Independientemente de la cuál sea la categoría a la que se pueda ceñir el *Alixandre*, lo que es claro es que manifiesta una historia terminada, lo que se manifiesta en la ausencia de plurilingüismo, junto a la finalización y la estilización de los discursos planteados, lo que se manifiesta de forma clarísima al cerrar la narración (“acabada avemos, señores, la estoria” (2669), creando una marca textual para algo que ya era evidente. En el poema del XIII no hay diversos discursos que se interpeleen dialógicamente y si los hubiera, siempre aparece una fuerza hegemónica que ordena el mundo interpelado y restaura los equilibrios hacia el centro de poder: la sabiduría clerical. Además, la historia que sirve a los fines didácticos del poeta es la de un héroe ya muerto (finalizado) con mucha anterioridad y cuya historia ya había sido objetivada por otros. Es decir, la acción del mester respecto de la historia de la vida de Alejandro Magno, héroe antiguo, es actualizar su narración y asociarla a los nuevos cánones sociales, con lo que apoya su propia ley con un fundamento sólido, usando para ello la perspectiva actual del autor, dicho de otro modo, dándole contemporaneidad a la historia, con lo que según Bajtín, alcanza la dimensión de novela antes que la de épica.

Esa visión autoral se traduce en un mundo determinado por la historia de la salvación: Todo lo que en la obra sucede, parece responder a un destino escrito, o a un designio divino, o al cumplimiento del plan de Dios, recuérdese las asociaciones que se hacen entre Alejandro y Jesucristo y cómo la muerte prematura del joven caudillo es también una señal de divinización: “parra una virgen un hijo muy santo / por qui han los infiernos a prender mal quebranto. // Si es esti [Alejandro] o non, non vos lo sé dezir” (2441 - 2442), establecido así un tiempo determinado por un principio y un final de la historia, además de una relación espiritual que supera lo material. Las alusiones a la Virgen y a la concepción de “un hijo muy santo”, que se confunden con la imagen del emperador, apoyan el conocimiento enciclopédico que se incluye en la narración y que corresponde a un pasado inamovible que se erige como fundamento social. No se quiere decir con esto que el *Alixandre* haya cumplido una labor fundante dentro de la comunidad, sino que es una obra más dentro de muchas otras del género que se caracterizan por la exposición de la verdad establecida.

Esto responde a la primera línea de evolución, monológica y que presenta rasgos de novela de aventuras, pero principalmente de la novela biográfica. En el otro polo evolutivo se plantea el *Buen amor*, el que incorpora el plurilingüismo en un universo dialogizado, es decir, una novela polifónica. La razón de esto es que el *Buen amor* no es sólo parodia, sino que traspasa los límites de ella para llevar a cabo la representación total de la palabra ajena, sin proveer al lector de una síntesis propia de un fondo monologizado. Si así no fuera, el *Buen amor* sería otra obra carnavalizada más, como tantas otras del Medioevo.

Lo primero que salta a la vista en el *Buen amor* es su multiplicidad de modos discursivos que entran en la escena, mezclándose y contrastándose unos con otros, como ya se vio en el análisis. El discurso de Juan Ruiz presenta diversos ámbitos de la sociedad que entran en el conflicto de la obra, las religiosas, el mundo árabe, el eclesiástico, la sabiduría clerical, la cultura popular; todos ellos forman un cuadro que de cuenta del plurilingüismo y que, como tal, muestra una escena de contemporaneidad inacabada. La invitación final que hace el arcipreste a corregir los versos, “sy bien trovar sopiere” (1629) no es otra cosa que una confirmación de lo inacabado del discurso, pues se entrega la atribución de enmendar errores a cualquiera que cumpla con el requisito de “saber rimar”⁵⁶.

La presencia del plurilingüismo permite la introducción de los discursos no oficiales al concierto de la obra clerical planteada por Juan Ruiz, de donde se produce inmediatamente el fenómeno de la novelización: Todos los ejemplos dados en el análisis constituyen ejemplos de novelización. A cada uno de los discursos aludidos corresponde su versión festiva, perteneciente a la variante paródico-travestida del mundo clerical medieval. Decía Bajtín que la auténtica novela polifónica aparece recién con Dostoievski, pues el tratamiento del plurilingüismo anteriores a ese autor hacen partícipes a discursos eminentemente librescos y no se desarrollan en un universo dialogizado. Sin embargo,

⁵⁶ Recuérdense las apreciaciones de Salvador Miguel al respecto de que el género “mester de clerecía” exigía el uso de la cuaderna vía como elemento esencial de la producción. En este caso, pareciera que el arcipreste tomara en cuenta el mismo requisito, con la diferencia de que en la obra de Juan Ruiz no se respeta dicho postulado.

dadas las características que ostenta la obra de Juan Ruiz, con discursos provenientes no sólo de la fuente libresca, y realizando un claro contrapunto de voces que cantan de manera diversa un mismo tema, se descubre el carácter polifacético de la vida patente en el universo medieval. En Juan Ruiz, no hay una voz hegemónica que dicte el orden triunfante con que se entiende y configura el mundo. La obra aparece como inacabada al tiempo que se erige como un concierto discordante de voces que se contraponen unas a otras.

Por todo lo anterior, cabe decir que la evolución del mester de clerecía ostenta dos puntos que se sitúan en los extremos de la evolución. Por un lado el *Alixandre*, como novela biográfica, por otro, el *Buen amor* como novela polifónica en el marco de una novela biográfica que sufre la novelización. Además está decir, que estas dos categorías superan los límites establecidos por el género que determinó Nicasio Salvador Miguel. La historia de la novela europea parte en este tiempo medieval pero como su evolución responde a procesos mucho mayores, es posible que gracias a la novelización, que es parte de la constante construcción de mundo medieval a través del carnaval, aparezca la novela polifónica. Es probable que con el fin de la noción material existente en la Edad Media y que se contraponía, de una manera que en la actualidad parece extrañamente armónica, con la visión espiritual, se haya perdido la posibilidad de tolerar la novelización como se hizo en el Medioevo, por lo que la novela posterior volvió a la monofonía así como lo describe Bajtín.

Para imaginar una solución como la planteada anteriormente, hay que recordar que imaginar a Juan Ruiz como un revolucionario es un anacronismo. Más exacto es declarar que, sensible a las diversas voces presentes en la sociedad, integra las dos vertientes de la literatura, la oficial y la no-oficial. De otro modo no se explican las alabanzas a la virgen y a Dios, aparentemente sinceros, que se intercalan en la obra. Más es un reconocimiento de que la naturaleza humana tiene diversos ámbitos y debe responder y asumirlos a todos, igual que el protagonista, que habiendo nacido bajo el signo de Venus no puede evitar el enamoradizo. Independientemente de ello, la novela polifónica creada por Juan Ruiz es eminentemente revolucionaria, en el sentido de que moderniza profundamente la discusión de la contemporaneidad desterrando al discurso que se basa en el pasado. Así, *El libro del buen amor* es la manifestación del cambio de época, que se expresa al dar cabida en un mismo discurso a lo serio con lo no oficial. He ahí su innovación, pues antes corrían por un lado el discurso oficial y por otro distinto, el no oficial. Aunque estuvieran ambos en las manos de los clérigos y fueran aceptados socialmente dependiendo de las circunstancias, la gracia de Juan Ruiz es que los hace convivir directamente más allá de la experiencia vívida del carnaval en la calle, donde probablemente ya habían convivido.

Bibliografía

Obras estudiadas

El libro de Alixandre. Madrid: Gredos, 1979.

Ruiz, Juan. *Libro de Buen Amor*. Madrid: Clásicos Castellanos, 1913.

Bibliografía teórica fundamental

Aristóteles. *Poética*. Buenos Aires: Emecé, 1963.

Bajtín, Mijaíl. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

-----*Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

-----*Problemas literarios y estéticos*. Trans: Alfredo Caballero. La Habana: Editorial

Arte y Literatura, 1986.

---- “El problema de los géneros discursivos” (1952) y “Respuesta a la pregunta hecha por la revista *Novy Mir*” (1970) en su *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.

Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: Fondo de Cultura Económica, 1955.

Garrido Gallardo, Miguel. “Una vasta paráfrasis de Aristóteles”. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Editorial Arco / Libros, 1988.

Genette, Gerard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

----- *Introduction a l'architexte*. París: Editions du Seuil, 1979.

----- “Géneros, tipos, modos”. *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988.

Jauss, Hans Robert. “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”. 1967.

Lida de Malkiel, María Rosa. *Selección del Libro de Buen Amor y estudios críticos*. Buenos Aires: Eudeba, 1973.

----- *Dos obras maestras españolas: El Libro de Buen Amor y La Celestina*. Buenos Aires: Eudeba, 1971.

Marcos Marín, Francisco. “Épica y narrativa” en su *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*. Madrid. Gredos, 1971.

Murphy, James J. *La retórica en la Edad Media*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.

Paul, Jaques. *Historia intelectual de occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 2003.

Sègre, César. “Géneros”. *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona: Crítica, 1985.

Vàrvaro, Alberto. *Literatura románica de la Edad Media*. Barcelona: Ariel, 1983.

Bibliografía complementaria

Alfonso, Pedro. *Disciplina clericalis*. En *Antología de cuentos de la literatura universal*. Ramón Menéndez Pidal. Barcelona: Labor, 1958.

Auerbach, Erich. *Figura*. Madrid: Editorial Trotta, 1998.

Culler, Jonathan.. *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000.

Deyermond, Alan. *Edad Media*. En: *Historia y crítica de la literatura española*. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

Garrido Gallardo, Miguel. *Nueva introducción a la teoría de la literatura*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Genicot, Léopold. *El espíritu de la Edad Media*. Barcelona: Noguer, 1963.

Guarner, Luis. *Antología de la poesía española medieval*. Barcelona: Editorial Iberia,

1966.

- Hottois, Gilbert. *Historia de la filosofía del Renacimiento a la Posmodernidad*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Le Goff, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- La Baja Edad Media*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2002.
- López Estrada, Francisco. *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos, 1962.
- Marcos Marín, Francisco. "Libro de Alexandre. Estudio crítico." Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 19 de febrero de 2006 <www.cervantesvirtual.com>.
- Moreno Báez, Enrique. "Prólogo" en *Leyendas épicas españolas*. Madrid: Castalia, 1976.
- Ponzio, Augusto. *La revolución bajtiniana*. Madrid: Cátedra, 1998.
- Salvador Miguel, Nicasio. "Mester de clerecía, marbete caracterizador de un género literario". *Teoría de los géneros literarios*. Miguel Garrido Gallardo. Madrid: Arco/Libros, 1988.
- Staiger, Emil. *Conceptos fundamentales de poética*. Madrid: Rialp, 1966.
- Tinianov, J. "Sobre la evolución literaria". *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Ed. Tzvetan Todorov. Buenos Aires: Signos, 1970.
- Villegas, Beltrán *El libro de los salmos*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, 1990.