



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

**Períodos rítmicos y otros rasgos estilísticos del *Libro de Alexandre*. En búsqueda de una
caracterización del *mester de clerecía*.**

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE MAESTRO
EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)

PRESENTA:
ADAM ALBERTO VÁZQUEZ CRUZ

TUTORA:
DRA. MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS – UNAM

MÉXICO, D.F., JUNIO 2015.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Para mis padres, Ana de Anda y María Teresa Miaja

Agradecimientos.

Primero que nada agradezco a mis padres por apoyarme en mis estudios y nunca desconfiar de mi capacidad. Este ciclo sólo fue posible gracias a que siempre me respaldaron. Me dieron la lengua en la infancia, por lo que les debo la posibilidad de penetrar en el mundo y en la cultura: les debo todo.

Gracias también a María Teresa Miaja de la Peña pues sin su guía y sus enseñanzas mi forma de entender la literatura sería completamente distinta. Me enseñó a *leer* y a hacer de una intuición un eje para investigar. Me enseñó el método para adentrarme en la cultura, para saber cómo estudiarla: me enseñó a entender la palabra.

También quiero agradecer a mis sinodales Leonor Fernández, Brenda Franco, Nieves Rodríguez e Israel Ramírez por la lectura de este trabajo y los comentarios que hicieron para que el texto mejorara.

Agradezco a mis amigos y colegas Ana Vilchis, María Luisa Castro, David Galicia, Nayeli Crespo, Lucía Pi y Rafael Rodríguez por acompañarme en la maestría, por construir un ambiente agradable para el estudio y por una amistad sólida. A Ana Vilchis y a Fernando Barajas por además ayudarme con los trámites. A Paulina del Collado por ser compañía constante durante la elaboración de este trabajo. A Roberto Cruz Arzábal y Ximena Rojo por las revisiones y discusiones que desatoraron el proceso de escritura. A Eduardo de Gortari por todas las conversaciones que de alguna u otra forma ayudaron a constituir la forma en la que me enfrento a la poesía. Además al resto de mis amigos, Luis Miguel Albarrán, Mariana Magdaleno, José Clemente Núñez, Nayeli García por su compañía durante mis años de universitario.

Por último agradezco a Ana de Anda la paciencia, el interés y el cariño que mostró siempre que hablé de algo relacionado con mis estudios, pero más que nada, por compartir conmigo un camino sin horizontes.

Índice

Introducción.	4
1 Una innecesaria defensa de la lectura en voz alta.	7
1.1. La palabra oral.	8
1.2. La palabra escrita.	13
1.3. Oralización. Una forma de la remediación.	16
2. Descripción formal.	25
3. Interpretación estilística.	42
3.1. El ritmo binario y su intención de claridad.	44
3.2. El <i>excursus</i> de la Guerra de Troya y el ritmo —U—UU—U.	52
3.3. Énfasis, claridad y un <i>excursus</i> sobre la rima. Una trinidad traicionera.	67
4. Tensiones. Centralización <i>vs</i> fragmentación. Armas <i>vs</i> letras.	76
Conclusiones.	91
Bibliografía	94

Introducción.

El siguiente trabajo tiene un doble propósito: presentar una herramienta de investigación y proporcionar un ejemplo de cómo puede ser usada. La preparación de esta tesis es el resultado de una pregunta que sigo sin poder responder: ¿cuál es la poética detrás del *mester de clerecía*? No me agobia saber que quizá nunca pueda responderla, es una pregunta productiva que me obliga a continuar investigando. En esta instancia de la investigación decidí centrarme en el *Libro de Alexandre*.

El punto de partida es una cuidadosa revisión del metro y ritmo de los primeros 8008 hemistiquios del poema que se cree que inauguró el *mester*. La realización de esquemas rítmicos permite cuantificar distintos aspectos de la obra: ¿cuántas veces se repite cada uno de los esquemas rítmicos?, ¿cuáles son los periodos rítmicos principales y cuáles son sus distintas modalidades?, ¿cuántos acentos tienen los hemistiquios?, ¿cuáles son las distintas medidas de los hemistiquios?, ¿cuántos heptasílabos tienen uno, dos, tres, cuatro o cinco acentos? Para cada una de estas preguntas y más, he elaborado tablas que es imposible incluir en estas hojas, ya que tendríamos un documento de más de 400 páginas, pero que se pueden consultar en línea.

Los datos por sí mismos son importantes ya que son información, pero interpretar los datos es lo que genera conocimiento. Algo habría que hacer con esos datos: esta tesis ilustra cómo se puede utilizar la información.

El presente trabajo es una invitación a la lectura del *Libro de Alexandre* desde una perspectiva distinta a la de la crítica tradicional. Cada capítulo responde preguntas específicas sin que por ello carezcan de continuidad.

El primer capítulo: “Una innecesaria defensa de la lectura en voz alta” consiste en una suerte de declaración de principios teóricos. Sostengo que para poder acercarnos críticamente al

Libro de Alexandre, es muy importante que hagamos caso de su carácter de texto oralizado. Para esto, es conveniente revisar las implicaciones de la oralidad, de la escritura y de su unión. El *Libro de Alexandre* es un híbrido de ambos campos y tiene la suerte de explotar varias de sus características. El propósito de ese capítulo es hacernos más conscientes de los mecanismos ocultos tras la etiqueta “oralización”.

El segundo capítulo titulado “Descripción formal” consiste en un acercamiento panorámico en el que se discute metro y ritmo: características principales de los textos oralizados. Se comparan los datos obtenidos con lo expuesto por otros críticos y, o bien se matizan o se rechazan posturas. En este capítulo hablaremos de la variedad métrica que se encuentra en el *Alexandre*, los problemas del ritmo y la naturaleza dual del hemistiquio. Me abstengo de analizar el contenido del texto tanto como sea posible, dado que el propósito es que las conclusiones obtenidas se puedan llenar de sentido posteriormente.

El capítulo “Interpretación estilística” toma en cuenta las conclusiones del capítulo anterior y pretende explicar algunos de los mecanismos del ritmo. Se analizan tres ritmos y se ejemplifica su funcionamiento. La hipótesis es que el ritmo es una herramienta de la que se vale el autor para comunicar su mensaje de una manera determinada: el ritmo es la cara del significado que apela a las sensaciones y complementa los conceptos. También me permito un pequeño excursus en el que analizo el papel de la rima con un solo ejemplo. El propósito de esto es ver cómo las características formales nos pueden ayudar a hacer un análisis temático que a la vez puede expandir sus horizontes.

El cuarto capítulo, apoyado en la descripción formal y en la interpretación estilística, explora la dimensión política del libro. ¿Cuáles son las motivaciones de la redacción del *Libro de Alexandre*? Además de eso, si bien sabemos que nuestro texto es un espejo de príncipe a la vez que una enciclopedia, ¿cómo conviven armas y letras en la biografía hispánica medieval del

macedonio? Preguntas que no tienen respuesta fácil, pero el camino recorrido para intentar responderlas es en sí mismo, satisfactorio.

Si tuviera que responder por qué he decidido armar mi trabajo de la siguiente manera, creo que la respuesta más sincera es que en el tiempo que he estudiado los textos del *mester de clerecía*, he llegado a la conclusión de que se debe estudiar forma y contenido. Es una conclusión absurda, también es sorprendente que resulte novedoso. El propósito real es alejarse de las posturas clásicas que sostienen que lo que hace *mester* al *mester* son, ya sean sus características formales o bien su carácter erudito: no es necesario alimentar debates agotados. En cambio, me parece que hace falta visibilizar su naturaleza política, su dominio de las formas, de los contenidos y sus estrategias creativas. El *Libro de Alexandre* permite una enorme variedad de acercamientos que no tienen que ser excluyentes. Esta tesis pretende mostrar eso mismo.

1. Una innecesaria defensa de la lectura en voz alta.

Todos vamos a morir. Es una verdad humana que a nadie escapa como hemos leído en las danzas de la muerte. Pero, ¿realmente sabemos que vamos a morir? Albert Camus en *El mito de Sísifo* dice:

El hombre es mortal. Sin embargo se cuentan con los dedos de la mano las personas que han sacado de ello las últimas conclusiones. Hay que considerar como una perpetua referencia, en este ensayo, el desfase constante entre lo que nos imaginamos saber y lo que sabemos de veras, el consentimiento práctico y la ignorancia simulada que consiguen que vivamos con ideas que, si las sintiéramos realmente, deberían trastornar toda nuestra vida. (33-34)

Nos cuesta trabajo asumir la temporalidad de las cosas y de nuestras propias vidas. En la permanencia encontramos seguridad. Existe una tensión entre nuestro quehacer como hombres de cultura y nuestra naturaleza fugaz, la dicotomía permanencia/finitud nos obliga a dejar constancia de lo que sabemos. Encontramos placer en acceder al conocimiento en cualquier momento, basta internarse en el hipertexto, en las bibliotecas. El conocimiento está permanentemente a nuestro alcance y al de futuras generaciones, podemos regresar una y otra vez a él y no se irá, es posible perpetuarse por medio de la escritura. En cambio, el tiempo no respeta nada y no parece fácil entenderlo. La finitud de la vida, de la juventud y de la felicidad han sido tema constante de poetas a lo largo de toda la historia de la literatura, lo que refleja la constante preocupación de la humanidad por aquello que se acaba y no se puede repetir. Afortunadamente, y a diferencia del libro de Camus, este trabajo no trata de la muerte y del sentido de la vida; sin embargo, sí trata principalmente de un fenómeno que, como la vida, sufre los efectos del tiempo porque su naturaleza es igualmente fugaz, pero que al igual que el conocimiento escrito, pretende trascender generaciones: la palabra hablada.

Asumir que trabajamos con textos oralizados es un lugar común del medievalismo. Se ha erigido en una de esas verdades incuestionables que no sería correcto poner en duda. El propósito principal de citar a Camus era poner de manifiesto que este tipo de verdades, si bien se aceptan *a priori* sin ninguna vacilación, no rigen realmente nuestras vidas, o en este caso nuestras investigaciones. No llevamos a sus últimas consecuencias las implicaciones que se deben desprender y pronto se olvidan; en palabras del Nobel: es de las cosas que imaginamos saber, pero que si supiéramos realmente, trastornarían nuestros trabajos.

En este trabajo, intento acercarme al *Libro de Alexandre* de manera óptima, lo que implica no hacer en ningún momento de lado estas verdades aparentemente obvias. Recordemos lo que Paul Zumthor dijo para tomarlo como punto de partida: “I admit here that, apart from some exceptions, every medieval “literary” text, whatever its mode of composition and transmission, was designed to be communicated aloud to the individuals who constituted its audience” (“The text” 67). Tenemos siempre que pensar que estos textos eran oralizados y contaban con tener una audiencia presente. La constitución de ésta puede ser variada, incluso sabemos que había públicos tan reducidos como quienes leían para sí mismos, pero siempre pronunciando las palabras. Es decir, lo que es importante establecer es que en la Edad Media todo texto es sensible de ser oralizado y las comunidades productoras de textos están consientes de ello. Hay que pensar en las implicaciones precisas de la oralización, que no son pocas, que son distintas de las de la oralidad primaria y que será muy útil tener en cuenta.

1.1 La palabra oral.

Consideremos una cosa. La palabra en un principio, nos es dada oralmente: “Oral verbalization, unlike writing, is [...] natural. The Word comes to each of us orally in our «mother» tongue” (Ong, *Interfaces* 22). Este es el punto de partida de Walter Ong para hacer una exposición en que

liga la lengua materna con las relaciones filiales entre hijos y madres. Puede parecer anticuado o dudoso hacer este tipo de aseveraciones, dado que tendemos a alejarnos de asociaciones del tipo femenino/masculino cuando hacemos trabajo filológico; sin embargo no deberíamos negar que solemos partir, incluso sin saberlo, del supuesto de una cultura jerárquica, vertical, sistematizada y patriarcal. Ese es nuestro primer error. Para entender claramente las repercusiones de la literatura oralizada, debemos entender que la lengua materna es interiorizada e históricamente aprendida de una manera diferente a la forma en que se obtiene aquello a lo que solemos llamar “conocimiento”. Quizá, primero con el fin de agrupar los conceptos, podemos mantener el punto de vista de Ong y usar en la dicotomía materno/paterno como si usáramos cualquier otra, aunque al final se pueda reconocer la utilidad connotativa de las categorías.

Ong encierra en el mismo campo toda la actividad oral de un bebé, así que la adquisición del lenguaje y lactancia van de la mano.¹ Si la lactancia es un requerimiento corporal, el lenguaje es la herramienta que utiliza el sujeto para internarse en la cultura. La leche materna permite la supervivencia del cuerpo, el lenguaje la interacción con los demás integrantes de la sociedad. Se entiende que esto responde al interés de enfatizar el carácter “natural” de la adquisición del lenguaje y extenderlo hasta hacerlo parecer igual de indispensable para la supervivencia de los individuos.

Ong enfatiza que la lengua materna desarrolla hondas raíces psicológicas en los seres humanos. Es la lengua en la que crecemos y por medio de la cual desciframos la realidad. Al igual que la relación madre-hijo, la relación entre individuo y lengua materna es incontrovertible:

¹ Anoto Walter Ong: “The association of mother with first language learning is moreover, not merely a matter of proximity, of her being normally more within earshot of the child. It is also physiological and psychosomatic. An infant’s contact with its mother is a distinctively oral and lingual one in more ways than one. Tongues are used early for both suckling and for speaking, and language is usually if not always, learned while a child is still at the breast” (*Interfaces* 23-24).

Our first language claims us not as a father does, with a certain distance that is bracing because it is both austere and founded in deep love, but as a mother does, immediately, from the beginning, lovingly, possessively, participatorily, and incontrovertibly. Mother is closer than father: we were carried in her womb. In her and from her we were born. Our world is a fragment of hers. (*Interfaces* 23)

El linaje en Occidente es problemático porque se hereda por la vía paterna. La paternidad siempre estará mediada por la madre. Es cierto que las pruebas de ADN ahora pueden comprobar de manera indiscutible la paternidad, pero lo que debemos reconocer en todo caso es la división más importante: la paternidad es un constructo cultural que necesita un discurso que la sustente y justifique ante una sociedad; la maternidad en cambio, es un hecho natural e indiscutible.

Antes de continuar con la argumentación de Walter Ong y las implicaciones de la división maternal/paternal, es necesario añadir algunas precisiones sobre la oralidad. No sólo se trata de su cercanía indiscutible con respecto de los hablantes: el valor de la palabra oral no sólo concierne al ser en cuanto que individuo, sino que tiene una contraparte social. Recordemos que en la palabra oral descansan importantes pactos sociales como los juramentos de lealtad de los que el matrimonio es una muestra. El rito matrimonial es un calco del pacto vasallático contraído entre hombres libres. Si bien la parte física –poner las propias en manos de otro– tiene una gran importancia metafórica, el contrato también se sella verbalmente. De hecho la declaración matrimonial es un ejemplo favorito de teóricos del lenguaje como Austin o Derrida cuando discuten la performatividad de la lengua, lo que derivó en un posterior debate entre Derrida y Searle.² En lo que todos coinciden es en que “cuando el sacerdote dice «Os declaro marido y

² Jontahan Culler muestra como Austin divide las frases performativas en “serias” y “parasitarias”. Según Austin para que se pueda hacer un uso paródico de las oraciones performativas, éstas deben preexistir en una forma seria para después desarrollar usos parasitarios. La operación que realiza Derrida es muy interesante, pues según explica Culler “para que se dé el «caso prototípico» de prometer, éste debe ser reconocible como repetición de un procedimiento convencional, y la interpretación de un actor en el escenario es un modelo excelente de esa repetición. La posibilidad de performativas «serias» depende de la posibilidad de interpretaciones, porque las performativas dependen de la repetitividad la cual se manifiesta más explícitamente en las interpretaciones [...] Algo puede ser una secuencia significativa sólo si es repetible, sólo si se puede repetir en varios contextos serios y no serios, citados y

mujer», su emisión lleva a cabo con éxito el acto de unir a una pareja en matrimonio si el contexto ocurre en ciertas condiciones” (Culler, *Sobre la deconstrucción* 109). La fuerza de la que habla Austin cuando estudia la performatividad del lenguaje está mucho más presente durante la Edad Media.

Veámoslo de la siguiente manera: si quisiésemos hacer válido un contrato, ¿cuáles serían los pasos a seguir? En esta época, lo más conveniente sería mostrar un contrato escrito que involucrara las firmas de los interesados así como la fecha en que fue firmado. Quizá la implicación más importante de un contrato es que es la manifestación escrita de la celebración de un acuerdo entre dos sujetos que usualmente están en presencia uno del otro. Un contrato es una fórmula reiterable (para usar las formas de Derrida) a la que le hemos otorgado el valor de la autenticidad y que depende fuertemente de un soporte material y de la palabra escrita; sin embargo si analizamos un poco más, nos damos cuenta de que su autenticidad en últimas consecuencias descansa en el hecho de que sitúa a los interesados en un tiempo y un espacio determinados. Estas condiciones no son propias de la escritura, dado que la escritura permite la ausencia de los interlocutores aunque permite la comunicación, sino que pertenecen a la enunciación.³

Consideremos que:

Literacy [...] allows for the ubiquity of written texts as originals and copies, but also increases the potential for falsification. In other words, under certain conditions, a written message may have a higher probability than an orally communicated message of remaining in its original shape, but it has an even higher probability of being faked

parodiados” (*Sobre la deconstrucción* 107-108). Searle después acusó a Derrida de no entender la diferencia entre “repetitividad, citación y parasitismo”, lo cual Derrida acepta dado que su propósito es desmontar una supuesta jerarquía que estructura el funcionamiento de la repetición de las performativas, en pro de argumentar que su efectividad depende de su reiterabilidad y de su reconocimiento como fórmulas específicas.

³ Lo que se busca es recrear el momento de la enunciación que es inherente a la palabra oral. Dice Beveniste “el único tiempo inherente a la lengua es el presente axial del discurso, y que este presente es implícito” (*Problemas* 78). En esta cita se debe entender “discurso” no como el soporte de una ideología sino como el acto de enunciación.

because it cannot be checked against the context of the other elements constitutive of an integrated process of communicative action. (Kleinschmidt, *Understanding* 217)

Como afirma Kleinschmidt: “from the point of view of an individual group member, the first and foremost condition under which oral communication can be successful is the physical presence at the same time of both sender and the receiver of a message” (*Understanding* 215-216). La autenticidad de un contrato descansa en que es un calco del acto comunicativo oral. La presencia de los sujetos permite la aclaración de malentendidos ya que no sólo dependemos de las palabras sino de la gestualidad para permitir una comunicación exitosa.⁴ De esta manera, aunque resulte difícil para nosotros, es perfectamente entendible que una sociedad otorgara valor de verdad a la palabra oral y que incluso tuviera un *status* legal. Brian Stock apunta que: “after the year 1000, oral discourse increasingly functioned within a framework of legal and institutional textuality” (*The Implications* 10) de lo que es válido inferir que previo al año mil, el marco legal no implicaba necesariamente la palabra escrita.⁵

También debemos considerar que la palabra oral puede derivar en una relación de poder. A pesar de que el conocimiento era patrimonio de toda la comunidad, aquél designado por la misma para conservar la memoria y reactualizar ese mismo conocimiento, se encontraba en una

⁴ Este es un problema inherente a la Filosofía así como de todas las disciplinas que utilizan la escritura como medio. Como señala Culler “la idea de una disciplina es la idea de una investigación en la cual la escritura se puede llevar a un término” (*Sobre la deconstrucción*, 83). Lamentablemente eso no es posible, dado que como atestiguamos en nuestras prácticas profesionales, la escritura generará más escritura (por ejemplo el *Libro de Alexandre* así como los textos que lo interpretaron, dieron origen a esta tesis) porque sigue habiendo espacios de ambigüedad. El intercambio oral en cambio suele lidiar mejor con estos problemas, como apunta Culler “en el habla hay ya mediación, pero los significantes desaparecen tan pronto como se acaban de emitir; no se entrometen, y el hablante puede explicar cualquier ambigüedad para asegurar que el pensamiento ha sido transmitido” (*Sobre la deconstrucción*, 84).

⁵ Amplía Stock: “As an example, we may consider the influence of canonical penitential theory on unwritten Irish and Anglo-Saxon legal codes between the sixth and eighth centuries. From the canon lawyer’s point of view, oral adapted to written law. But, from the viewpoint of the practitioner of oral law, writing first appeared as a foreign element” (*Implications*, 9). También afirma que “in oral law, the equivalent of the Roman contract was “only the image of the transaction for cash, an imitation of exchange.” Such unwritten law was made up of words, rituals, and symbols. In place of the author’s signature one had a sign, a cross, or simply *manumissio*, the ceremonial placing of hands on the parchment. Witnesses did not “record” an act: on the contrary, Germanic custom demanded that transactions be not only capable of being heard and seen, but that they be actually heard and seen” (*Implications*, 47).

posición de privilegio con respecto a los demás integrantes, quizá el ejemplo más claro sea pensar en las sociedades que cuentan con figuras chamánicas. Señala Kleinschmidt que:

Orality is a powerful means of constraining and controlling social action, and mastery in integrated processes of communicative action creates social power. Social power can be converted into political power exercised through specific offices to which the preservation of group-related oral traditions may be assigned as a task. (*Understanding* 216)

Todas estas características nos permiten tener una base interpretativa más adecuada para enfrentar textos oralizados. La oralidad ha sido depositaria de verdades familiares, comunitarias, religiosas, etc. Es un vehículo que puede generar poder político y relaciones de poder, es una herramienta en la legislación de la vida de comunidades, es adecuada para transmitir ideas y aclarar malos entendidos, pero sobre todo dadas sus características, inevitablemente fortalece lazos comunitarios. Paul Zumthor señala que: “the vocalized sound goes from the inside out and, without any other mediation, links together two lives” (“The Text”, 75). Además recordemos que la lectura era un acto social: “the referential force of the poem derives largely from its focusing upon the contact between the people bodily and together present at the performance” (“The Text”, 75). La palabra oral es un acto que ocurre en comunidad.

1.2 La palabra escrita.

Si para Walter Ong las relaciones que los individuos tienen con sus propias lenguas vernáculas son asimilables a las relaciones filiales madre-hijo, es lógico preguntar ¿qué sería asimilable a la relación padre-hijo? Para Ong esto sería el latín en la Edad Media.

El “latín aprendido” (Learned Latin), como lo denomina Ong, tiene características oponibles a las de las lenguas maternas: “they depend on writing rather than on oral speech for their existence” (*Interfaces* 25), son “languages learned by males from other males” (*Interfaces* 25) y además fueron aprendidas fuera de la familia: “these sex-linked male languages have

distanced their users very often from their fathers, too, for they have been acquired normally not from the learner's father at all, but from some more distant male or males, such as schoolmasters or their equivalents" (*Interfaces* 25).

Es cierto que esta perspectiva parece dar por hecho que sólo es propio de los hombres participar del mundo de la cultura, cosa que está demás afirmar que es falsa, pero no podemos dejar de lado que hasta hace poco constituyó una verdad histórica: "not only were all of the teachers of Learned Latin males for well over a millennium, but all its learners were males as well with exceptions so few as to be negligible" (*Interfaces*, 25-26).⁶ Estas condiciones son las que le permiten a Ong ligar las condiciones de aprendizaje del latín con el género masculino. En realidad son las implicaciones lo que resulta interesante y útil para entender la relación entre oralidad y escritura.

Quizá la más importante de todas las diferencias entre lengua materna y "latín aprendido" es la familiaridad:

Latin was distanced –alienated– not from day-to-day life, for it was substance of daily life for lawyer, physicians, academic educators, and clergymen, but from the psychological and psychosomatic roots of consciousness. It no longer in any sense belonged to mother. It did not come from where you came from. (*Interfaces* 27-28)

Existe una distancia importante entre el latín y aquellos que lo entendían y usaban en sus vidas profesionales. Si bien podía ser crucial para el desempeño del trabajo de un grupo amplio de personas, el latín dejó de ser identitario. Sin embargo, también es ventajoso que una lengua tenga escritura, y dado que era la escritura lo que mantenía vivo al latín, estamos obligados a

⁶ Vino a mi mente un fragmento de *La conciencia de Zeno* de Italo Svevo: "Yo había hablado de la Universidad, y Alberta, que cursaba el penúltimo año de gimnasio, habló de sus estudios. El latín le parecía muy difícil. Le dije que ello no me asombraba, porque se trataba de una lengua poco adecuada para las mujeres, y añadí que yo pensaba que desde los antiguos romanos las mujeres ya hablaban el italiano. Para mí, en cambio, el latín era mi materia predilecta. Poco después cometí la ligereza de referir una cita latina que me corrigió Alberta" (110). Una obra de 1923 tiene la ventaja de retratar lo que refiere Ong a la vez que lo critica con humor inteligente.

conocer las razones por las cuáles es ventajoso. Una de ellas sin duda es la sistematización, o en otras palabras, la capacidad de ser estudiado por medio de reglas.

Aquél que podía llamarse *letrado* y por lo mismo acceder a la alta cultura, lo debía a su conocimiento de latín. La única forma de aprenderlo era por medio de la escritura y sus derivados como la gramática y la retórica. Como afirma Stock: “latin owed its prestige and strength to two sources. It was the only language in which grammar could be taught, therefore, anyone wishing to learn to read and to write had to master the ancient tongue. Also, it was the only written language widely known and understood” (*Implications* 26). Asimismo afirma Walter Ong:

Once you had writing, you could compose a scientific treatise –something, for example, such as Aristotle’s *Art of Rhetoric*, a scientific tract on the art of persuasion but there was no scientific treatment of the subject. How could you have had anything like Aristotle’s *Art of Rethoric* in a completely oral culture? (*Interfaces* 86)

El “latín aprendido” dentro de los círculos intelectuales de la Edad Media se erigió no sólo como el vehículo de la alta cultura, sino que también ayudó a construir un marco de pensamiento para todo tipo de reflexiones. El distanciamiento inherente del “latín aprendido” con respecto de sus usuarios también conlleva la facilidad de su uso para producir pensamiento abstracto.⁷ Este marco se estableció durante el siglo XII en la universidades medievales y en buena parte se debe a su carácter escrito:

Writing initially helped thought to separate itself from the human lifeworld so as to help establish and manipulate abstract constructs, Learned Latin would seemingly have helped at a crucial period with special efficiency, for its commitment to writing is in a way total: it does not merely use writing but is controlled by writing. Such a chirographically controlled language would appear to reduce to new minimum connections with sound and thereby connections with the intimate human lifeworld in its interiority and darkness. (Ong, *Interfaces* 36-37)

⁷ Señala Walter Ong que: “modern science only gradually became viable in the vernacular atmosphere as it transformed this atmosphere by injecting it with Latin terms and forms of thought” (*Interfaces* 36).

La palabra escrita fue ganando terreno a la palabra oral en varios frentes. El monopolio de la memoria pasó a manos de la escritura y con ello vinieron repercusiones legales y políticas.

Apunta Kleinschmidt que:

Entrusting traditions to the memory of written texts deprived the kin groups and other traditional elites of one of their essential tasks, namely that of commemorating traditions and communicating them orally from generation to generation. Moreover, using written texts as justificatory pieces of evidence meant that the standards of legal validity were changing, favoring those who could produce a written text over those who could adduce personal witnesses. (*Understanding* 222)

La intrusión de la literalidad, aunque sea de manera indirecta, afectó la vida de la gente común. Señala Byock que:

The preliterate, who managed without texts, was redefined as an illiterate, that is, as a person who did not understand the grammar and syntax of a written language. Literacy thereby became a factor in social mobility: the lower orders could neither read nor write, but their lives were increasingly influenced by those who could. (*Implications* 8)

El siglo XIII español participa de este fenómeno en que la palabra escrita se combina con el poder. El padre de Alfonso X, Fernando III, hace que la cancillería castellana utilice la lengua vernácula en vez de latín y la empresa cultural de Alfonso X, sin deseo de intentar minimizar su importancia intelectual, es un intento de solidificar lo que su padre había empezado. Alfonso X no fue un gran conquistador, pero con sus *Siete Partidas* unificó y estabilizó su reino con lo que se erigió como figura central. El dominio del archivo, de la palabra escrita, se convierte en elemento fundamental para el ejercicio del poder así como para regular las interacciones sociales.

1.3 Oralización. Una forma de la remediación.

Es de suma importancia tener en cuenta que esto no se trata de un proceso absoluto que haya terminado con la oralidad, lo cual sería mucho más simple. Ante nosotros se presenta el difícil

contexto en que la letra se introduce en las dinámicas que antes estaban dominadas por la voz. Es un contexto en el que ambas conviven y se complementan a pesar de que parece que se contraponen: por un lado, hemos hablado de las cualidades de las lenguas maternas y de cómo están fuertemente unidas a sus hablantes, a su realidad y a la oralidad; por otro, lenguas como el “latín aprendido” que por su misma naturaleza están distanciadas de sus usuarios, pueden favorecer el pensamiento abstracto, la sistematización y pertenecen al dominio de la lengua escrita. Pero como hemos visto, más que una preponderancia de una sobre la otra, podemos hablar de una inclusión de la palabra escrita y una reconfiguración de la palabra oral. Es por eso que el marco de la creación del *Libro de Alexandre* es muy interesante. Hay que tomar en cuenta que el ecosistema que el “latín aprendido” había creado, era heredero directo de la antigüedad y como tal, también participaba de su propósito principal:

Besides carrying a heavy residue of primary orality, medieval literature was also suffused with an academic orality. This was fostered, first, by the academic study of rhetoric inherited from antiquity, where, as the art of public speaking, rhetoric had been the center of education. The supreme aim of Greek and Roman education was to prepare the *rhetor*, the orator or public speaker, who was considered the ideally educated man. Writing skills were learned not for themselves but to make a better public speaker or *rhetor*. (Ong, “Orality, Literacy” 3)

Este tipo de realidad en el que hay una convivencia cercana entre ambos medios es el ideal para hacer una comparación con el contexto que produjo el *Libro de Alexandre*. Como hemos asentado antes, todo texto medieval era concebido para su posterior oralización y como tal participa de características específicas que pretendo exponer. Si partimos del hecho de que la palabra oral es un acontecimiento ligado al tiempo, que es fugaz por naturaleza, podemos inferir que por lo mismo, exige fuertemente el involucramiento entre hablante y oyente. Apunta Ong, “oral utterance thus encourages a sense of continuity with life, a sense of participation, because it is in itself participatory” (*Interfaces*, 21).

Un ejemplo claro de lo anterior es el uso de fórmulas y epítetos. Walter Ong señala brevemente que los epítetos proveen unidades de información aprobatorias o deprecatorias: basta con pensar en los epítetos laudatorios del Cid que más tarde podremos encontrar en los textos de Berceo. Pero su otra cualidad es que acercan al público con el contenido del poema: “since formulas are of their nature expected, nonsurprising –in terms of information theory, carrying zero new knowledge or “information”– they require no adjustment of knower to known but bind the two in familiar, unbreakable bonds” (*Interfaces*, 20). Por su parte, Paul Zumthor confirma lo anterior ya que asevera: “formulaic style can be described as a narrative strategy: it inserts within the discourse, as it unfolds, lexical and syntactic rhythm sequences borrowed from other preexisting kinds of expression, thus referring the audience to a familiar semantic world” (“The text”, 78). Baste con mostrar un ejemplo. El verso 219d enuncia uno de los episodios de la guerra de Troya: “cuémo murió don Éctor, una lança ardida”, y lo podemos comparar con el verso 79 del *Cantar de Mio Cid*: “Martín Antolínez, sodes ardida lança” o bien podemos referirnos a las múltiples instancias en que Alejandro es descrito: “El rëy Alexandre, de la barva honrada” (828a), “El rëy Alexandre, un natural guerrero” (915c), “El rëy Alexandre, de los fechos granados” (1233a), etc. Las descripciones anteriores, todas de aire juglaresco, en opinión de Casas Rigall, tienen una función distinta a los que encontramos en el *Cantar de Mio Cid*:

En apariencia, el uso del epíteto épico muestra puntos en común con las gestas [...] sin embargo, su mayor grado de uso en el *Cantar del Cid* se combina con gran variedad de funciones expresivas, limitadas en el *Alexandre* al aparente relleno del alejandrino y al enjuiciamiento de los personajes. (*Introducción* 59)

Casas Rigall renuncia a apostar por las fórmulas como un tipo de estrategia narrativa y sólo echa mano del aspecto más general de los epítetos: el enjuiciamiento de personajes, que ya había sido apuntado por Ong y por Zumthor. Entonces estos epítetos están ahí para cumplir esas tareas básicas, entre las que destaco el acercamiento al público.

Por otro lado, no podemos ignorar que si bien varios elementos de la oralidad están presentes en el *Alexandre*, también es cierto que participa de una *dispositio* que sólo es concebible en un contexto escrito. Esto es particularmente notable en las descripciones y en las enumeraciones. En las cuadernas 1469-1471⁸ sólo por citar un ejemplo, podemos leer lo siguiente:

El esmaragdo verde allí suele seer,
más claro que espejo por ombre se veer;
el jaspis, que es bueno por omne lo traer:
no'l pueden a qui lo trae yervas empeeçer.

Allí son las gagantes, por natura ardientes,
que sacan los demonios, segudan las sirpientes;
los magnetes, que son unas piedras valientes
—éstos tiran el fierro, si les metierdes mientes—.

Adamant', en que fierro nunca fizo señal,
con sangre de cabrito fiéndese, non con á!;
estopaçion, que es de color comunal,
qual color tien'açerca, torna ella en tal.

Podemos observar una constante en la disposición de las descripciones de las piedras preciosas. Éstas ocupan un par de versos. El primer hemistiquio del primer verso sirve para nombrar la piedra en cuestión, el segundo sirve para dar una pequeña descripción que introduzca alguna característica de la piedra (nótese al menos dos versos en que se pueden ver prácticamente epítetos: “los magnetes, que son unas piedras valientes” y “estopaçion, que es de color comunal”). El segundo verso nos proporciona información sobre el uso de la piedra. La disposición de los elementos es muy exacta. No quiero insinuar que en los textos orales no exista sistematicidad, pero la precisión que muestra esta descripción es parcialmente producto de la

⁸ Todas las citas del *Libro de Alexandre* vienen de la edición de Juan Casas Rigall excepto cuando se discute la métrica del poema, en cuyo caso se cita la transcripción de Casas Rigall del Manuscrito P y se indica con las siglas “mp”. Siempre se cita por el número de cuaderna que se encuentra en las ediciones modernas para su más fácil consulta.

mediación que implica la puesta en papel del poema. Este fragmento constituye un pequeño lapidario, y si tenemos en mente que “the closest an oral culture can come to a systematic treatise is through stringing together series of aphorisms” (Ong, *Interfaces* 87) inmediatamente salta a la vista que no estamos ante una serie de aforismos entrelazados, sino ante un procedimiento sistemático de disposición de la materia de la manera en que se encuentra en un tratado.

Por lo mismo, es conveniente añadir a los elementos que relacionan al *Alexandre* con el dominio de la escritura, que la tradición de la que proviene es de corte enciclopédico (aunque no debemos imponer anacrónicamente nuestra noción de lo que es una enciclopedia). Señala Umberto Eco cuando habla de los trabajos de corte enciclopédico griegos que:

The works that have been seen as examples of Greek encyclopedism are instead expressions, frequently incidental, of curiosity and wonder over fabulous lands and peoples: in this sense an encyclopedic component has been identified in the *Odyssey*. Encyclopedic interests are definitely present in Herodotus when he describes the marvels of Egypt and of other barbaric peoples” (*From the Tree* 29-30)

No sólo la versión hispánica, sino sus antecesores enmarcan conocimiento erudito en la biografía del héroe. Así lo señala el teórico italiano:

The Greek *Alexander Romance*, though its actual date is uncertain and its attribution to Callisthenes, a contemporary of Alexander, apocryphal, was probably composed at the beginning of the Hellenistic period and, while claiming to narrate the adventures of the famous Macedonian condottiere, presents itself in fact as a travel guide to marvelous places teeming with extraordinary creatures. (*From the Tree* 30)

El *Alexandre* es también un libro de viajes a tierras ignotas de las que se describe con sumo detalle las rarezas ajenas al contexto occidental. El control sobre la información que muestra el texto del así como su planeación es posible gracias al apoyo que el papel brinda. La cantidad de datos que el *Alexandre* ofrece y la precisión con la que se dan sólo pueden pertenecer a un proceso de producción que tiene como base al marco intelectual que, como se comentó anteriormente, se formó en las universidades medievales gracias a la naturaleza escrita, y por lo

tanto sistemática, del “latín aprendido”. Basten estos ejemplos para ilustrar la naturaleza doble del *Libro de Alexandre*: es una obra pensada para ser oralizada, su naturaleza implica el papel y la voz.

El concepto de *remediación*, mucho más utilizado en los estudios de *New Media* resulta útil para describir esta situación de convivencia entre la palabra oral y la escrita ante la que nos encontramos. Leonardo Flores define la remediación como: “the process of representing an old medium into a new one” (“Digital Poetry”, 4615) y el creador del término, Jay D. Bolter, dice que: “remediation describes all the various relationships of cooperation and competition, rivalry and homage, and can involve form and content” (“Remediation”, 12269). Debido a la movilidad de contenidos de medio a medio, por ejemplo series de televisión que después son transmitidas en internet por medio de Netflix, o bien las canciones que son grabadas en estudios sofisticados y que después son interpretadas frente a miles de personas en grandes estadios, se ha generado una discusión crítica interesante en la que se analiza cómo el medio utilizado para comunicar un mensaje altera la forma misma del mensaje, y por lo tanto, su significado. Gracias a que las Humanidades se dirigen hacia la era digital, nos encontramos en un momento en el que tenemos la oportunidad de volver a nuestros textos medievales con perspectivas novedosas.⁹ No es que el tema de la oralización sea novedoso de por sí, pero tener nuevas herramientas y la facultad de relacionar fenómenos contemporáneos con nuestros temas de estudio, nos permite entenderlos mejor.

⁹ Sólo por citar un ejemplo, el *Medieval Codes Project* da cuenta de este tipo de propósito: “To a great extent, the project builds on the work of scholars in the traditional disciplines of paleography, codicology, textual studies, historical linguistics, and the like; but it also creates connections with the ideas and methods of scholarly disciplines that have more recently emerged, such as book history, information design, media studies, and digital humanities” (véase <http://www.medievalcodes.ca/p/project-summary.html>).

Pensar el *Libro de Alexandre* desde este punto de vista resulta pertinente. De hecho, nos permite establecer dos instancias de remediación: una general y una particular. La general sería el amplio contexto que contempla la compleja convivencia de la oralidad y escritura. Como ha sido expuesto previamente, la letra entra en terrenos que previamente le correspondían a la oralidad: el ejemplo más claro para nosotros es la poesía. La particular es la de la oralización, en que un texto es escrito para después ser difundido por medio de la voz. Este ir y venir de los textos entre un medio y otro, contagia al mensaje de características propias de cada uno de ellos. Esta es la situación particular de la primera mitad del siglo XIII.

Bolter también asegura que: “remediating relationships never end, even after the new medium has supposedly developed its own expressive forms. Newer and older media forms continue to borrow from one another as long as they remain part of a flourishing media economy” (“Remediation”, 12267). Esto una vez más nos remite a lo que dice Walter Ong sobre la retórica: imposible sin la escritura, destinada para ordenar la oralidad. Este es el tipo de tensión que encontramos en el *Alexandre*.

El texto de esta tesis es el resultado de un análisis que no hubiera sido posible sin el uso de herramientas digitales aunque sea en sus formas más básicas. Es resultado de una investigación que busca dar cuenta de las posibilidades prosódicas otorgadas por el Manuscrito P del *Libro de Alexandre*. Si bien es cierto que se enfoca principalmente en la segunda instancia de la remediación, es también cierto que sin la puesta en papel del texto, no sería posible. A su vez resulta conveniente advertir que proviene de una tercera instancia de remediación: la edición paleográfica. Dado que no me fue posible consultar el manuscrito, la base de esta investigación es la transcripción de Casas Rigall que ha sido distribuida digitalmente. La investigación contemporánea es un eslabón más en la cadena de la remediación, de la traducción y de la

transtextualidad. Estamos experimentando más que nunca el proceso de la deriva infinita derrideana: producimos signos que explican otros signos.

El propósito principal de este texto, más que otorgar conclusiones contundentes, es contextualizar la investigación misma, desde sus presupuestos teóricos así como la ejemplificación del uso de la herramienta producida que otorga diversos datos formales y la posibilidad de un análisis estilístico. Aún así, cada capítulo intenta responder a preguntas específicas.

Si algo debe servir como conclusión de este capítulo es que un fenómeno como el de la oralización participa de una naturaleza dual que implica la remediación en dos instancias. El resultado principal de estas circunstancias es que el *Libro de Alexandre* es una herramienta perfecta del didactismo. Si la alta cultura estaba depositada en los textos escritos en latín y por lo tanto en la comunidad letrada, también es cierto que en el siglo XIII nadie tenía al latín como lengua materna. El *Alexandre* es la encarnación de la traslación del conocimiento culto a una lengua vernácula. Participa de todas las estrategias didácticas de una lengua que estaba sistematizada para ser enseñada, entiéndase el latín, pero también resuena en lo más hondo de la naturaleza de los escuchas, dado que les es presentado en su propia lengua y con recursos que conocen desde la infancia como son los epítetos. El *Libro de Alexandre* es un ejercicio político, ya que responde a las disposiciones de los cánones nueve y once del IV concilio de Letrán en que se ordena que se enseñe la doctrina en lenguas vernáculas así como que haya educación en estas mismas lenguas en las escuelas catedralicias. Como resultado, este texto tiene contenido religioso como la condena a la soberbia que es capital para el siglo XIII, pero también es un ejercicio de apropiación dado que como ningún otro texto anteriormente en la tradición hispánica, lleva materias cultas como la geografía, la historia y la biología al dominio de la lengua materna, a la realidad de los hablantes. La confluencia de medios y tradiciones que encierra el *Libro de*

Alexandre construyen un perfil único para la literatura hispánica que siempre debe servir de filtro en nuestra lectura del mismo. En consideración a todo lo anterior, se concluye que por sus características, el *Libro de Alexandre* es una herramienta perfecta para la enseñanza de contenidos abstractos.

2. Descripción formal

En el intento de acercarse con todas las herramientas y datos posibles al *Manuscrito P* del *Libro de Alexandre*, emprendí un trabajo minucioso para conocer sus peculiaridades métricas y rítmicas. Dicho proceso no basta por sí mismo para conocer la obra, sin embargo es interesante fijarnos en algunos datos para dialogar con la crítica que se ha ocupado de los textos del *mester de clerecía*.

En este análisis hice esquemas rítmicos para 8008 hemistiquios, es decir, el equivalente a 1001 cuaternas. Dado que esta cantidad de cuaternas conforma más de una tercera parte del total del *Libro*, considero que se trata de una muestra representativa y útil. Quiero advertir desde un principio que la finalidad de esta parte del proceso de investigación no pretende de ninguna manera ofrecer datos duros, sino marcar tendencias. Sería ingenuo de mi parte considerar que durante todo este proceso no he cometido algún error en la elaboración de esquemas, durante su cuantificación y clasificación o incluso en su interpretación, pero considero que si se va a hablar de la forma del *mester de clerecía*, es tiempo de que lo hagamos de manera más profunda: dejemos solo de comentar el carácter cuaternario de las estrofas o el hemistiquio de los versos.

Esta descripción formal sí pretende ofrecerse como base a otros trabajos que quieran partir desde el ritmo o la métrica, dado que me inclino a pensar que en una investigación, el proceso es tan valioso (o incluso más) que las conclusiones. Por motivos de espacio, no incluyo la transcripción completa de los hemistiquios, las tablas de ocurrencias de las distintas combinaciones rítmicas ni la de los principales períodos rítmicos, ciñéndome sólo a incluir lo estrictamente necesario. Afortunadamente contamos con la posibilidad de subir contenido en

internet, por lo que si fuera de interés para alguien, en nota al pie incluyo vínculos para todo este material.¹⁰

Lo primero que hay que hacer es dar cuenta de la notación rítmica. Gracias a la generosidad de Juan Casas Rigall, contamos con una transcripción de cada uno de los manuscritos del *Libro de Alexandre* disponible en su sitio personal.¹¹ Utilicé la transcripción del Manuscrito P y sobre de ella hice la división en hemistiquios. Posteriormente realicé el esquema rítmico correspondiente para cada cuaderna. La siguiente estrofa es un ejemplo:

Enpeçol Aristotiles
UU—UU—UU
comme omne bien honrado
UU—U—U—U
fijo dixol en buena
—U—UU—U
hedat sodes vos llegado
U—U—U—U
pora seyer omne bueno
UUU—U—U
tu lo as agujado
—U—UU—U
sy leuarlo qujeres
UU—U—U
comme lo as enpeçado
UUU—UU—U

En el esquema “U” significa sílaba inacentuada, y “—” significa sílaba tónica o acentuada. Al respecto de la notación hay que hacer una precisión importante. Los esquemas no son totalmente prosódicos, sino que señalan las posibilidades que el mismo texto ofrece. A la hora de la pronunciación hay diferencias. Tomás Navarro Tomás advierte por ejemplo que “en los vocablos o grupos de cinco sílabas en que el acento principal va situado sobre la cuarta, el apoyo secundario recae habitualmente sobre la primera [...] hay oídos que no lo perciben de este modo,

¹⁰ <https://www.dropbox.com/sh/ln7mb024n97ci1f/AABonKsx5pFphpjbRJ6A3glra>

¹¹ http://webspersoais.usc.es/persoais/juan.casas/Libro_de_alexandre.html

pero numerosos testimonios prueban la acentuación indicada” (*Arte del verso* 19) y como ejemplo da la frase “por la mañana” en la que si nos empeñamos, podemos escuchar efectivamente el apoyo en “por” que usualmente no se acentúa. De la misma manera dice que “no todos los acentos prosódicos que se suelen juntar en el mismo verso participan propiamente en la composición del ritmo. Entre tales acentos, unos son activos y otros ociosos” (*Arte del verso* 20). Para este trabajo consideré las reglas normales de acentuación en el habla, ya que es imposible suponer la pronunciación exacta de los lectores del s. XIII o anticipar las realizaciones personales de los lectores en voz alta. Me interesa centrarme en lo que está en el texto mismo, aunque entiendo los riesgos de ello, ya que sesga las posibles interpretaciones, pero creo que nos deja ver más claramente las posibilidades performativas que se ofrecen desde la obra misma y por lo mismo creo que es más pertinente, con las reservas necesarias, acercarse de este modo. Los resultados de esta notación se exponen en el presente capítulo y las conclusiones se verán a lo largo de la tesis.

Desde el punto de vista métrico, podemos desmentir de una buena vez la idea de que el *Libro de Alexandre* se compone de cuaternas de alejandrinos isométricos. Ciertamente es advertible una voluntad de forma, pero dista mucho de ser un parámetro total. Sobre la vacilación de la medida del alejandrino español remito al artículo de Antonio Alatorre “Avatares del alejandrino”. Lo que es relevante para nuestros propósitos se puede resumir en una cita que el crítico hace de Argote de Molina:

Usábase en tiempos [de don Juan Manuel] en España este género de verso largo, que es de doze, o de treze, y aun de catorze síllabas, porque hasta esto se estiende su licencia. Creo lo tomaron nuestros poetas de la poesía francesa [...]. En algunos romances antiguos ytalianos y en poetas heroycos se hallan [también] estos versos. (368)

En ese sentido, quizá deberíamos rescatar la categoría de verso fluctuante de Navarro Tomás, “cuya ametría no excede de un margen limitado en torno a determinadas medidas con las

cuales suele a veces coincidir” (*Arte del verso* 12). El estudio de estos 8008 hemistiquios, nos permite ver que tenemos una cantidad muy variable de metros.

Dodecasílabos:	1
Endecasílabos:	3
Decasílabos:	20
Eneasílabos:	103
Octosílabos:	1019
Heptasílabos:	6221
Hexasílabos:	586
Pentasílabos:	49
Tetrasílabos:	3
Trisílabos:	2
Bisílabos:	1

Es notable la cantidad de hemistiquios heptasílabos presentes, por lo que hay que insistir en la voluntad de forma que existe en el *Libro*, pero no hay que exagerarla o peor aún, no hay que hacerla precepto. Entre pentasílabos, hexasílabos, octosílabos, y enneasílabos sumamos 1,757, es decir, casi la cuarta parte de los hemistiquios analizados. Sin ánimos de hacer aseveraciones graves, me parece que es totalmente válido dudar del supuesto rigor absoluto que tenían los autores del *mester de clerecía*. Es cierto que todavía podemos esgrimir que existen errores de copia, pero eso también supone que conocemos mejor los materiales originales que los copistas mismos. Casas Rigall señala que “determinar cuándo nos hallamos ante una deturpación de copista o ante la flexibilidad autorial es difícilmente viable” (“Introducción” 51).

Podemos apoyarnos en casos específicos: hay palabras cuyos acentos son fluctuantes. ¿Qué hacer con los nombres propios? Señala Casas Rigall que “en los nombres de origen griego de tres o más sílabas, [...] ya en latín recibieron un tratamiento acentual vacilante, de manera que el autor puede optar por *Nicanor* (2641d), *Nicánor* (1030c) y probablemente también por *Nícanor*

(1993b)”¹² (“Introducción” 51). Los tres casos citados por el editor remiten no sólo a un problema de acentuación, sino a un problema de medida. Este nombre propio está en las tres ocasiones en final de hemistiquio, por lo que se entiende que si el acento cambia de posición, podemos cambiar la medida del hemistiquio para obtener isosilabismo heptasilábico, “por rey a Nicanór” (2641d), “por ferir a Nicánor” (1030c) y “al uno dizen Nícanor” (1993b). Si abandonamos la entelequia del heptasílabo de lado, en el tercer caso parece más viable considerar que se trata de un octosílabo en vez de desplazar el acento. El segundo caso no deja lugar a ninguna duda, su acentuación grave y su metro son ideales. En el caso de “por rey a Nicanor” se puede problematizar otra de las palabras inestables: “rey”. En la muestra hay varios casos en que una cuaterna comienza con el hemistiquio “El rey Alixandre” (183, 818, 858, 943); este hemistiquio lo podemos considerar como un hexasílabo, sobre todo cuando tenemos hemistiquios como “Mas el rey Alixandre”(234a), “dizen rrey Alixandre” (779d), “con el rey Alixandre” (900b), que son claramente heptasílabos y mantienen la palabra “rey” como monosílabo. A pesar de ello, es posible la diéresis en “rëy” por su raíz latina bisílaba *regem*.¹³ Si concedemos esta licencia, podríamos fijar “El rëy Alixandre” o bien “por rëy a Nicánor” y obtendríamos un heptasílabo. De esta manera, se puede evitar el cambio de acento, pero todos estos son ejercicios críticos que aunque tengan buenos argumentos, nunca son definitivos.

En conclusión, propongo que mantengamos una mente abierta y dejemos de buscar heptasílabos a toda costa; es evidente que estamos ante un uso escrito de la lengua vernácula que todavía no se sistematiza del todo, por lo que ser tan rigorista puede dejarnos fuera de una apreciación fiable del texto.

¹² Las cursivas son del autor.

¹³ En la notación que se hizo para este trabajo, se consideró sin excepción la palabra “rey” como monosílabo, sólo para tener cierto rigor; sin embargo siempre se ha advertido que los supuestos que rigieron la notación son discutibles y abiertos al cambio en un futuro.

En cuanto a lo rítmico, hay mucho en qué fijar nuestra atención. Oreste Macrí en su descripción general del *mester* asegura que “el ritmo–base institucional de la *cuaderna vía* [es] sin ninguna duda, el trípedo trocaico mono o bianacrúsico” (*Ensayo de métrica* 47), lo que equivale a un ritmo U/–U–U/–U o bien a UU/–U–U/–U, es decir que le da igual posibilidad al hemistiquio heptasílabo y octosílabo. A pesar de ello, habría que considerar que el ritmo trocaico si bien es el ritmo base del español, no es el base del heptasílabo en siglo XIII. Las combinaciones rítmicas principales (todas superan el centenar) son las que se exponen en la siguiente tabla.¹⁴ Del lado izquierdo se registra el número de ocurrencias y del lado derecho el tipo de ritmo.

1077	.U—UUU—U.
847	.UU—UU—U.
519	.—U—UU—U.
440	.U—U—U—U.
359	.U—UUU—.
328	.—UUUU—U.
276	.—UU—U—U.
275	.U—UU—U.
274	.UU—UU—.
241	.UUU—U—U.
145	.—U—UU—.
134	.U—UU—U.
113	.UU—UUU—U.
112	.—UUUU—.
110	.UU—U—U.
106	.UUUUU—U.

Si nos dejásemos llevar por lo dicho por Macrí, tendríamos que pasar hasta el cuarto lugar para encontrar uno de los esquemas señalados por él. Contrario a lo esperable, primero encontramos un ritmo dactílico (el segundo lugar con 847 apariciones) que uno trocaico. Pero no basta con llevarle la contraria a Macrí, sino que deberíamos dar un paso atrás y considerar si estamos haciendo la pregunta adecuada. En lo que coinciden los dos ritmos más utilizados (suman 1,924 ocurrencias) es en la presencia de dos acentos. Si observamos mejor la tabla, nos

¹⁴ Para ver la tabla completa remito al link referido anteriormente.

damos cuenta de que nueve de las combinaciones constan de dos acentos, siete de ellas están conformadas por tres acentos y sólo una por un acento. El riesgo de guiarnos por categorías ajenas a nuestra métrica, es que con mucha facilidad nos estorban para ver datos capitales.

En la muestra, encontramos 4,189 hemistiquios que se conforman con dos acentos, siendo esto lo más recurrente. Esto se debe al número de sílabas: si tomamos al heptasílabo como base (ya que de los 4,189, son heptasílabos 3,344) y seguimos la categoría de verso fluctuante, notamos que en esa cantidad de sílabas se pueden acomodar fácilmente dos palabras con significado semántico (y no sólo gramatical) que, por ejemplo, formen un tema en el primer hemistiquio y en el segundo otras que formen un comentario, como ocurre en la siguiente estrofa:

Los vnos con los otros / fablauan entre dientes
 U—UUU—U / U—UUU—U
 este ñjño conquistara / las ydianas gentes
 UU—UUUU— / UU—U—U
 Phelipo e Olinpas / que eran sus parientes
 U—UUU—U / U—UUU—U
 auian grañt alegría / metien en todo mjentes
 U—U—UU—U / U—U—U—U

Los tres primeros versos son de naturaleza similar. Cada uno establece un sujeto que realizará una acción o del que se dice algo, ya sea que los unos y los otros hablan, que Alejandro conquistará gente, o que se aclare quiénes son Filipo y Olimpia. De la misma manera podemos desmenuzar cada uno de los versos para darnos cuenta de sus componentes. Las combinaciones entre sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos y adverbios puede ser muy variada, pero sin duda caben dos cómodamente en siete sílabas. Ejemplos no faltan, en la cuaderna 96 siguiendo la numeración de las ediciones críticas, leemos:

La obra del escudo / vos \$abre bien contar
 U—UUU—U / UU—U—
 ally era debuxada la tierra e el mar
 U—UUU—U / U—UUU—
 los regnos & las villas las aguas de prestar
 U—UUU—U / U—UUU—

cascuno con sus títulos por mellor deujar
U—UUU—UU / UU—UU—

Sirve el ejemplo para que notemos la facilidad con que se acomodan las palabras y para que apreciemos la manera en que se combinan. El primer hemistiquio del verso a y el segundo del verso c hablan de un objeto y su predicación (obra del escudo, aguas de prestar), el segundo hemistiquio del verso b y el segundo del verso c son enumeraciones de dos elementos (tierra y mar; reinos y villas), y el último hemistiquio de la estrofa indica la forma en que algo se realiza (divisar mejor). Este mismo ejercicio se deja hacer fácilmente con la primera cuaderna citada *supra*. Quedan patentes las razones por las que gran cantidad de los hemistiquios tienden a los dos acentos. Existe una suerte de naturaleza dual de los hemistiquios.

No debemos dejar pasar por alto esta peculiaridad del hemistiquio de dos acentos. Domínguez Caparrós nos ilustra con respecto a esto, ya que según él, existen dos funciones principales del ritmo:

[...] la primera, *simbólica*, explica la expresividad del ritmo en relación con el contenido semántico del poema (hay una motivación *simbólica* del ritmo por el contenido); la segunda, *constructiva*, tiene que ver con el papel del ritmo como desautomatizador y conformador, por tanto, de la peculiaridad del lenguaje poético frente a otras clases de textos. (Domínguez Caparrós, *Métrica española* 35)

En cuanto a la función conformadora acompañada de su carácter desautomatizador, nos referimos a que si tenemos un poema en que se han repetido los acentos en las mismas sílabas (digamos en un romance octosílabo en que varios versos tengan acentuadas la 2ª, 4ª y 7ª sílaba), se espera que este esquema se repita. Cuando ocurre un esquema de acentuación distinto (digamos uno de 3ª, 5ª y 7ª) “la espera puede verse frustrada por la no aparición del elemento esperado en el momento regresivo, es decir, por la no resolución de la anticipación dinámica. En este caso, se da un momento de dinamización del ritmo, desautomatizador de la extrema regularidad rítmica” (Domínguez Caparrós, *Métrica española* 33). Menciono esto porque, aunque

las implicaciones de la cita se estudiarán posteriormente, es importante dejar constancia de la función constructiva-conformadora del hemistiquio de dos sílabas, ya que serán la base rítmica del poema.

El segundo lugar de frecuencia lo ocupan los hemistiquios de tres acentos con 3,183. Desde una perspectiva clásica, un hemistiquio de tres acentos parece lógico si tomamos en cuenta la posibilidad de combinaciones rítmicas: para los heptasílabos troqueo anacrúsico, ritmo mixto (que combina troqueo y dácilo) y para los octosílabos además podríamos añadir el dactílico que llamamos de gaita gallega. Es innegable que se trata de un número alto, pero ya hemos visto que los hemistiquios de dos acentos son los predominantes. Sin embargo no debemos dejar de lado que partiendo del texto, notamos que se presentan varias posibilidades:

1. Adjetivar con monosílabos como “buen”, “mal”, “grand”, etc.: “Mandaua el *buen* rey” (204a), “a *mal* tiempo espera” (206b), “*dauales grant* confuerço” (238c).
2. Hacer comparaciones con palabras como “tan” y “más”: “o \$erie *tan* alegre” (247c), “Es *mas* rrica de todas” (268a).
3. Usar adverbios monosílabos como “no” y “ya”: “que *non* le deujen nada” (273b), “*Ya* yua agujando” (282a).
4. Focalizar un elemento con palabras como “un(a)”, “ally”, “este”, etc.: “*Un* alferes de Archiles” (620a), “*Una* cosa que dixo” (770a), “que *ally* aurie a morir” (394d), “*Dario* en *este* comedio” (785a).
5. Palabras interrogativas o exclamativas: “Menalao que fer” (472a).
6. Combinaciones verbales: “di que fagan su debdo” (72b), “non serié aontado” (103d), “qué andaua buscando” (129b).

Esta lista de combinaciones posibles puede darnos datos interesantes. Lo que podemos observar es que la mayoría de las palabras vistas anteriormente son monosílabas o bisílabas y que acompañan a otra palabra; es decir, dado que su función es afectar a otro elemento (básicamente verbos y sustantivos), usualmente lo acompañan. Hay que de los 3,183 hemistiquios que

presentan tres acentos, son 1,086 los que presentan este tipo de características, es decir los que tienen dos acentos contiguos y otro suelto. Podemos hablar de la formación de sirremas, que según Antonio Quilis son “partes de la oración que se presentan estrechamente unidas en el enunciado: cuando hablamos o leemos, nunca hacemos pausa entre ellas”(*Métrica Española* 82). Efectivamente la estrecha unión entre estos elementos y su número de sílabas, hacen posible que quepan en nuestro hemistiquio heptasílabo. También debemos notar que a pesar del número de acentos, el hemistiquio mantiene esa tendencia a la dualidad, ya que sólo se introducen partículas que modifican palabras con mayor peso semántico.

Podemos concluir que los hemistiquios de dos y tres acentos, dado que en conjunto suman 7,372, son la base rítmica con inclinación clara por los de dos acentos. Nos restan 636 hemistiquios de los que en este apartado poco podemos decir, son los de uno, cuatro y cinco acentos. A pesar de ello sí podemos utilizar esta información para dialogar con otra de las ideas esgrimidas con respecto al ritmo en el *mester de clerecía*.

Isabel Uría ha trabajado ampliamente el tema del ritmo en el *mester de clerecía*. Desde una perspectiva diferente ha llegado a conclusiones similares a las que este estudio señala. En un artículo establece que los hemistiquios “como se sabe, son las verdaderas unidades métricas del tetrástico monorrítmico, ya que la cadencia del primer hemistiquio tiene compensación silábica lo mismo que la cadencia versal” (“Ritmo, prosodia y sintaxis” 111-112) y añade que el “carácter bímembre de los hemistiquios de los poemas del mester de clerecía es indudable” (“Ritmo, prosodia y sintaxis” 113). Hasta aquí, tanto el tratamiento que se ha dado al *Alexandre* como las conclusiones con respecto del hemistiquio son coincidentes: en cada hemistiquio se han considerado las cualidades de un verso con excepción de la rima, y nos hemos dado cuenta de la fuerte tendencia a la formación de hemistiquios duales; es decir, a partir de dos elementos con

acento rítmico. Sin embargo, las conclusiones que de esto desprende Uría dan pie a la discusión crítica.

A partir del trabajo de Oreste Macrí sobre el *Libro de Buen Amor* y *Rimado de Palacio*, Isabel Uría postula que se debe extender el estudio de la métrica sintagmática a los textos en cuaderna vía del siglo XIII. Oreste Macrí define el criterio métrico sintagmático como “la división del verso o del hemistiquio con pausa épica en unidades elementales relativamente significativas-autónomas en el sistema rítmico-gramatical” (*Ensayo de métrica sintagmática* 63). Uría asegura que:

El *mester de clerecía* no pertenece al sistema de la rítmica pura, sino que la cadena fónico-rítmica de sus versos siempre se realiza gramaticalmente, ya que las cláusulas rítmicas de sus versos siempre se realiza gramaticalmente, ya que las cláusulas rítmicas están formadas por una o varias palabras, normalmente partes de la oración, que se destacan mediante pausas rítmico-melódicas que las separan. (*Panorama crítico* 97)

Esto entre otras cosas implica que el ritmo del *mester de clerecía* no se puede estudiar como el resto de la poesía vernácula, ya que la anacrusis es necesaria para realizar estas unidades rítmico-gramaticales.¹⁵ Isabel Uría a partir de esto realiza unidades rítmicas mínimas:

Desde el punto de vista métrico, las combinaciones de dichas cláusulas se limitan a cuatro posibilidades: 2+5, o 5+2; 3+4, o 4+3. Osea: bisílaba + pentasílaba; pentasílaba + bisílaba; trisílaba + tetrasílaba; tetrasílaba + trisílaba. Sin embargo, atendiendo al ritmo, estas combinaciones tienen, como veremos, otras muchas variedades. (*Panorama crítico*, 105)

Entonces todos los hemistiquios del *mester de clerecía* desde su punto de vista, tendrán dos acentos principales y otros secundarios que pueden estar colocados indistintamente, en vez de aceptar como en este trabajo se hace, la posibilidad de tener más acentos principales. Las combinaciones postuladas por Uría son obvias si, como ella, hacemos del isosilabismo regla

¹⁵ La forma usual de estudiar ritmo es a partir del período rítmico, que no toma en cuenta la anacrusa ni el último acento del verso como señaló Tomás Navarro Tomás. Un ejemplo de esto es el artículo “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” de Margit Frenk. Más adelante profundizaremos sobre este aspecto.

estricta y establecemos que sólo hay dos acentos principales, es decir, estas combinaciones de unidades no son resultado de un estudio, sino de reglas matemáticas. Si aparece un hemistiquio que cuente con tres acentos o más, se esgrime que algunos son secundarios; en otras palabras, siempre se le puede dar la vuelta a un hemistiquio que no respete los rígidos parámetros propuestos. Esto encuentra cualquier cantidad de dificultades. Por poner un ejemplo: en 5b leemos “que fue de grañt esfuerço”, cuyo ritmo es U—U—U—U. ¿Cómo decidir cuál es el acento que debe ser considerado secundario?

Otro problema de estudiar de esta manera los textos es que se debe conferir tonicidad a palabras que usualmente no la tienen. Uría defiende que “el grado de semantismo se extendía como en el siglo XIV, y aun más a palabras que hoy son puramente gramaticales” (*Panorama crítico*, 104) y así, si tuviésemos un hemistiquio de sólo un acento deberíamos tomar en cuenta, entre otras cosas “el contexto rítmico, es decir, los tipos de cláusulas que predominan en la estrofa, ya que el ritmo es, ante todo, repetición” (Uría, *Panorama crítico* 105). Desde mi punto de vista, los versos del *mester de clerecía* no entran en la categoría de los versos *acentuales* ya que su intención rítmica no es tan evidente. Descansar en que se debe acentuar de vez en cuando alguna partícula meramente gramatical sin poder sistematizarlo, me parece poco riguroso.¹⁶ Por otro lado, si en otras instancias de la discusión crítica se sostiene que estos textos eran utilizados para aprender las nuevas reglas ortográficas y prosódicas del castellano (*Panorama crítico* 67),

¹⁶ Tomás Navarro dice lo siguiente acerca de los versos acentuales, “entre los versos amétricos se da el nombre de acentuales, a los que consisten en un número variable de cláusulas del mismo tipo rítmico; las diferencias de medida del conjunto silábico no alteran en estos versos la uniformidad del ritmo” (*Arte del verso* 12). Como ejemplo menciona la *Marcha triunfal* de Rubén Darío. Ante versos como “los arcos triunfales en donde las Famas erigen sus largas trompetas/ la gloria solemne de los estandartes,/ llevados por manos robustas de heroicos atletas” con un marcado ritmo dactílico, no resulta problemático acentuar “donde” y “los” para mantener el ritmo, ya que la lectura de los primeros versos y el mismo título, nos dan idea de que el ritmo es fundamental para la configuración del poema.

¿por qué violentar tanto la cadencia normal de la lengua si ella misma ofrece herramientas para su utilización poética?

Las leyes del ritmo que Uría postula a partir de su propia interpretación, son a la vez rígidas o muy variables, según convenga. Además tienen como base una interpretación arriesgada de la segunda cuaderna del *Alexandre*:

Cada estrofa tiene cuatro versos, cada verso dos hemistiquios y cada hemistiquio dos unidades rítmicas, en suma, cuatro unidades rítmicas en cada verso, lo que hace un total de 16 figuras rítmicas en cada copla cuaderna. Por lo tanto, el modo cuaternario («vía cuaderna»), señalado en estrofa 2c del *Libro de Alexandre* como uno de los rasgos de su poética, se comprueba en el análisis de su ritmo (Uría, “Ritmo, prosodia y sintaxis” 113).

De esta manera podemos entender la obstinación por encontrar en cada aspecto de los textos del *mester de clerecía* la cualidad cuaternaria. Con esto Uría postula que la cuaderna vía no sólo consiste en una estrofa de cuatro versos, sino que cada uno de sus versos tiene cuatro unidades rítmicas, llevando al extremo la postura que defiende al *mester de clerecía* desde la rigidez de la forma.

Las interpretaciones arriesgadas o extremistas, a pesar de todo permiten una discusión fructífera: los textos permanecen y siempre pueden ser objeto de nuevas interpretaciones y acercamientos. Es por esto que veo otro motivo para llamar la atención sobre la interpretación del ritmo de Isabel Uría. Ella postula lo siguiente:

Recordemos que los manuscritos conservados son copias tardías, por lo que abundan las lecciones corruptas y las modernizaciones de todo tipo, léxicas, morfológicas, prosódicas y sintácticas, especialmente estas últimas. Lógicamente en los textos originales debían de cumplirse las normas que señalo, sino de una manera absoluta, sí en un porcentaje aún más alto que en las copias conservadas” (*Ritmo, prosodia y sintaxis* 118)¹⁷

¹⁷ Esta postura se apoya en el argumento que establece que con estos textos se enseñaban las nuevas reglas ortográficas y prosódicas del español en las universidades, particularmente en la Universidad de Palencia. Esta idea se apoya a su vez en la pretensión de que los poemas de *mester* “iban destinados a ser leídos en voz alta por un clérigo letrado, ante un público semiculto, y tenían una finalidad docente [...] por su forma de expresión, esencialmente culta y latinizante y en la que se implica una gramática o conjunto” (*Ritmo, prosodia y sintaxis* 119). Ya Gybbon-Monypenny había llamado la atención sobre estas condiciones de lectura y concluye tres cosas

Dado que los poemas del *mester de clerecía* no cuentan con muchos testimonios manuscritos, Uría propone algunos criterios para realizar las ediciones modernas de estos textos. Con el argumento de que se debe evitar la apócope como herramienta para mantener los hemistiquios heptasílabos isométricos, propone que “hay que reajustar el metro por otros medios: suprimiendo una partícula espuria o inútil, cambiando el orden, etc.” (*Ritmo, prosodia y sintaxis*, 123), es decir, eliminar artículos, preposiciones e incluso adjetivos que ella considera inútiles. El problema de lo anterior es evidente: lo que consideremos inútil es absolutamente subjetivo.

Las propuestas de edición para los poemas del *mester de clerecía* de Uría tienen como base el estudio de “461 estrofas de los poemas de dicha escuela (1,844 versos, 3,688 hemistiquios, 7,376 figuras rítmicas), cogiendo las estrofas al azar y, en los poemas largos, tomando del principio, del medio y del final” (*Panorama crítico* 106). Si bien este estudio se ha limitado al *Libro de Alexandre*, es cierto también que excede por mucho la muestra de Uría y me ha obligado a acercarme al sistema rítmico de otra manera. Además este trabajo no es el primero ni el único en señalar que las conclusiones de Uría no son del todo confiables. Casas Rigall opina que:

El problema de base de la tesis de Uría es el mismo puesto ya de relieve: si el poeta del *Alexandre* no manifiesta usos regulares en elementos métricos tan evidentes como la rima, ¿por qué ha de ser estrictamente regular en el dominio del ritmo? De hecho, una revisión de su trabajo ha llevado a Uría a posiciones más flexibles. (“Introducción” 54)

fundamentales: (1) que “on the one hand they contain an abundance of passages in which an audience is addressed in a manner that reflects the conditions of oral performance –the juglar facing his listeners”; (2) que “one can find passages which seem incompatible with these conditions –passages where the autor says things which only seem to make sense in the context of the reader seeing the manuscript page”; pero al no haber evidencia suficiente para hacer un juicio general, aconseja que, (3) “it is safer to judge each text individually” (“The spanish *mester*” 240). El problema se hace mucho más crítico si hacemos caso de lo dicho por Walter J. Ong, pues destaca que “Medieval universities were radically oral as universities today no longer are. There were no written examinations or exercises. All the textualization in the milieu was intended to be recycled in one way or another back into the oral world in disputations or other public oral performances” (“Orality, literacy and medieval textualization” 3.), por lo que la enseñanza de nueva ortografía en la Universidad de Palencia de la que poco o nada sabemos, es sumamente discutible. Por si fuera poco, también deberíamos tener presente que las gramáticas de lenguas vernáculas vieron la luz siglos después (véase, por ejemplo, Ong, “Orality, literacy” 7-8).

Si por otro lado consideramos que el público de los textos no necesariamente es universitario, sino que textos como la *Vida de San Millán de la Cogolla*, o los *Milagros de Nuestra Señora*, fácilmente pueden leerse para un público general al que se intenta llevar la doctrina en lengua vernácula, resulta difícil que una preocupación excesiva por mantener una pronunciación rígida y afectada sea un vehículo útil para comunicarse. Como se ha argumentado ampliamente en el capítulo anterior, el *Libro de Alexandre* pero también el resto de los textos del *mester de clerecía*, son vehículos perfectos para la enseñanza de contenidos complejos, religiosos o científicos, a aquellas personas que no se desenvolvían en contextos cultos dominados por el latín o bien apenas incursionaban en ellos. Elena González-Blanco señala algo similar pues dice que:

Hemos de tener en cuenta, además, que los propios autores reiteran constantemente su intención de que los poemas vayan dirigidos a un amplio público formado por cultos e iletrados, grandes y chicos, sabios e ignorantes. El último fin de los textos será que estos lectores oyentes de las obras en tetrástico obtengan de las mismas unas enseñanzas que les acerquen hacia su salvación y les sirvan de ayuda para obtener la misma. (*La cuaderna vía* 322)¹⁸

Además de todo, parece adecuado despegarnos un poco del panorama meramente hispánico y ver de qué manera esta operación puede darnos luz sobre este tema. El trabajo de González-Blanco contempla a la estrofa de tetrásticos monorrimos de alejandrinos como clave en las literaturas francesas, italianas y españolas. Explica que:

El francés, por su sistema de acentuación de palabras suele considerar como alejandrinos los versos dodecasilábicos, ya que generalmente éstos terminan en palabra oxítona. Frente a ellos, el italiano y el español presentarán una fuerte tendencia hacia los versos de 14 sílabas con terminaciones principalmente paroxítonas, y en muchos casos, proparoxítonas.

¹⁸ Sobre el tema del público se ha escrito muchísimo. Me basta con añadir dos críticos más que comparten la hipótesis del público amplio: Fernando Baños cita a Brian Dutton cuando dice que los *Milagros*, “parecen «destinados al entretenimiento e instrucción de los peregrinos ya llegados al santuario, y no como en *San Millán*, concebidos como una manera de atraerlos»” (“Estudio”, 212). Lo importante no es en este caso para qué estaba destinado uno u otro texto, sino el público que señalan ambos críticos.

Estas particularidades lingüísticas y métricas hacen que cada literatura adopte el esquema adecuándolo a sus necesidades poéticas y literarias imprimiéndole un carácter particular. Así, por ejemplo, el italiano presentará con frecuencia la añadidura de dos endecasílabos en forma de pareado que se colocan después de cada uno de los tetrásticos. (*La cuaderna vía* 319)

De este fragmento podemos extraer diferentes cosas. En primer lugar que lo que se comparte a nivel panrománico es una estrofa de cuatro versos alejandrinos, es decir, que el carácter cuaternario en la tradición literaria europea radica exclusivamente en el número de versos. Por otra parte, notamos que estos versos no parecen comportarse de una manera diferente entre sí o bien al resto de los metros, es decir, se consideran a partir del número de sílabas que tienen con especial atención a la posición de la última sílaba tónica y no a sus figuras rítmicas. Es digno de señalarse que se pone el énfasis de nuevo sobre el número de sílabas, es decir, sobre parámetros asemánticos en vez de unidades métrico-sintagmáticas que son completamente ajenas a otras formas de los versos castellanos. Si bien es cierto que las tesis no son excluyentes, es difícil creer que sólo en el caso hispánico la *cuaderna vía* tuviera el nivel de especificidad pretendido por Uría. Es más plausible que un modelo compartido, el de la estrofa de cuatro versos alejandrinos monorrimos, se ajustara a la lengua que la recibía, con sus propias preferencias prosódicas, a que se impusiera uno radical y completamente nuevo.¹⁹

En el principio del capítulo se instaba a que dejásemos de hablar superficialmente de la métrica y del ritmo del *mester de clerecía*. Hemos podido desmentir algunos mitos que desde hace tiempo están en crisis como el isosilabismo, hemos establecido tendencias rítmicas y las hemos divorciado de implicaciones métrico-sintagmáticas como las entienden Macrí y Uría. Pero cabe preguntar, si decidimos no aceptar las propuestas de Uría con respecto al ritmo, ¿cómo

¹⁹ Se puede argumentar en contra, que la dialefa no es propia de la poesía castellana y es cierto, más parece un característica latinizante que se restringe al *mester de clerecía*, pero no podemos perder de vista que ese mismo uso desapareció con el tiempo, como observamos en *Libro de miseria de omne*, *Rimado de Palacio* y *Libro de Buen Amor*.

hacemos para sacar provecho de las tablas, de las tendencias y de los datos? Me parece que a partir de un estudio que toque forma y contenido, podemos dejar el plano de la descripción formal para acercarnos desde la estilística y dar razón de la utilización de los distintos esquemas rítmicos. Parece absurdo pues una propuesta simple: ver cómo forma y fondo se complementan y apoyan mutuamente.

Para nosotros, en poesía, hay siempre una vinculación motivada entre significante y significado. Éste es precisamente nuestro axioma principal.

Dámaso Alonso, *Poesía española*.

3. Interpretación estilística.

Pareciera imposible que a la hora de acercarnos a cualquier texto, se nos olvide que una de las bases de las que conviene partir, es que el significado y el significante en el discurso literario explotan su ya de por sí estrecha relación. En *Poesía Española*, Dámaso Alonso dedica el capítulo “Significante y significado” para hablar, aunque de manera indirecta, de la lectura en voz alta que es parte fundamental del análisis literario en general, y en particular de este trabajo. Básicamente, a partir del signo y los conceptos de Saussure, Dámaso Alonso habla de los rasgos suprasegmentales del significante y de sus implicaciones para el receptor más allá del concepto; se habla del carácter afectivo que escapa al mero terreno conceptual.²⁰

Es de capital importancia hacer caso de las condiciones de representación del *Libro de Alexandre* y por lo mismo es importante tratar de tener en mente las implicaciones de la lectura en voz alta. Paul Zumthor señala que:

Just as important as mastery of the techniques of philology and textual analysis, the ideal task of the medievalist would be to convince him or herself of the incomparable properties of the human voice; to develop a sensitivity to them, or better still, to live them, for they only exist, so to speak, at the point of utterance and independently of the concepts in which, of necessity, they are bound up in order to describe them. This requirement seems

²⁰ Dice Dámaso Alonso, “Un «significante» (una imagen acústica) emana en el hablante una carga psíquica de tipo complejo, formada generalmente por un concepto (en algunos casos, por varios conceptos; en determinadas condiciones, por ninguno), por súbitas querencias, por oscuras, profundas sinestesias (visuales, táctiles, auditivas, etc., etc.): correspondientemente, ese solo «significante» moviliza innumerables vetas del entramado psíquico del oyente: a través de ellas percibe éste la carga contenida en la imagen acústica”. (*Poesía Española* 22). Además, debemos tomar en cuenta las implicaciones sociales inmediatas de la lectura en voz alta. Paul Zumthor anota, con un tanto un tanto poético, que, “Uttering the spoken word thereby takes on within itself the value of a symbolic act: by reason of the voice, it is exhibition and gift, aggression, conquest, and hope for victory over its adversary; manifest internalization overcome by the necessity to physically invade the object of its desire: the vocalized sound goes from the inside out and, without any other mediation” (“The text” 75)

to me fundamental, from the very fact that *what we can say about medieval oral activity constitutes the point of departure and arrival for what we will say about medieval writing, and not the other way round.*²¹ (“The text”, 73)

Dado que el tema de la oralización ha sido abordado en el primer capítulo, en esta sección del texto nos proponemos analizar de qué maneras específicas se utiliza la voz en el *Libro de Alexandre*: cuáles son las funciones de los distintos ritmos así como una pequeña reflexión con respecto a la rima. Naturalmente este no es un análisis exhaustivo de todos los ritmos, pero se dará cuenta de algunos casos específicos que desde el punto de vista de la estilística resultan interesantes.

Primero es necesario que enumeremos exactamente sobre qué ritmos se va a centrar este estudio. El primero que quiero abordar es el plenamente trocaico o yámbico, y aunque su aparición no es poco común, parece tener un uso sistemático para dar claridad a la información. El segundo apartado tratará de las particularidades de los pasajes más altamente narrativos, específicamente me voy a enfocar en el excursus de la Guerra de Troya. Y por último querré concentrarme en los versos que tiene una acumulación de acentos contiguos igual o superior a tres, dado que ese uso tiene un propósito enfático como se demostrará en este texto.

Antes de iniciar el análisis, también es necesario recordar la noción de periodo rítmico que Tomás Navarro Tomás define como: “la parte del verso comprendida desde la sílaba que recibe el primer apoyo hasta la que precede al último” (*Arte del verso* 21). En este estudio no haremos absoluto caso estrictamente del periodo rítmico, pero sí es importante señalar que en el análisis del ritmo lo que nos interesa es la secuencia de sílabas acentuadas e inacentuadas a partir del primer acento hasta el último. La razón para hacer esto es que podemos poner a dialogar versos de distintas medidas pero con los mismos patrones rítmicos. Según Tomás Navarro Tomás

²¹ Las cursivas son mías.

“contribuye la uniformidad silábica de los versos a la regularidad de sus períodos rítmicos, pero no es necesaria tal uniformidad para que los períodos resulten regulares y acompasados” (*Arte del verso* 22). Por lo tanto, sigo la nomenclatura expuesta por Margit Frenk en “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” que se reduce a: 1) ritmo binario (trocaico o yámbico), 2) ritmo ternario (dactílico), 3) ritmo mixto (combinación de ambos).

3.1 El ritmo binario y su intención de claridad.

El ritmo binario pleno es aquel en el que tenemos una secuencia consistente de sílaba acentuada y sílaba inacentuada. Tomás Navarro Tomás ha dicho del ritmo binario (trocaico) que “subraya la expresión enfática” (*Arte del verso* 54) y añade Margit Frenk que “su ritmo es lento, equilibrado y suave” (“Constantes rítmicas” 507). La combinación de estas dos impresiones nos indica que el binario es adecuado para dar información de manera enfática pero a la vez de manera suave. Mi propia impresión es que el binario es una especie de deletreo rítmico que tiene el propósito de lograr la mayor claridad posible y de una manera suave.

Valgámonos del uso del lenguaje formulaico para ver cómo funciona en combinación con el ritmo binario. En un muy breve artículo de nombre “Old Spanish Terms of Small Value”, Alois Richard Nykl señala que:

It is interesting to note that a considerable proportion of terms which in Old Spanish correspond to our “it is not worth a continental,” “red penny,” or, “he has sold it for a song,” are taken from the fruit and vegetable, especially in the *mester de clerecía* of the thirteenth and fourteenth centuries. None of these rustic similes occurs in the *Poema de Mio Cid*, and I could find no instance in the *Rimado de Palacio*. (311)

A pesar de que la explicación que ofrezco por la que estas expresiones no se encuentran ni en el *Poema de Mio Cid* o en *Rimado de Palacio* no puede rebasar el nivel de mera hipótesis, tampoco es del todo descabellada. Antonio Alatorre hace una observación con respecto al léxico

utilizado en el *Poema de Mio Cid* en comparación con los poemas de *mester de clerecía*. Cuando habla de los diminutivos, Alatorre aventura que:

A diferencia de los juglares, que tratan de levantar el tono de voz, los clérigos tratan de acercarse al pueblo, y, puesto que es la primera vez que hay en romance un lenguaje poético *escrito*, tienen que haber sido conscientes de que esas palabras eran propias del lenguaje hablado. (1001 años 146)

Podemos aventurar lo mismo con respecto de las expresiones de poco valor. Si los juglares intentan “levantar el tono”, es probable que eviten ciertas fórmulas y que por la misma razón, los autores de *mester de clerecía* las usen. No extraña tampoco que Pero López de Ayala no las emplee en su *Rimado de Palacio* dado el tono de su texto no parece pretender acercarse a un público amplio. Además este no es un recurso exclusivo del *mester de clerecía*, ya que en la *Danza general de la muerte* cuando llega el turno del portero, éste en su último verso, antes de morir, exclama “que ya la mi guarda non vale una fava” (v. 464). De manera que podemos desmentir que estas fórmulas sólo se encuentren en textos del *mester de clerecía* y también la inferencia lógica que dictaría que esta fórmula es de carácter culto, ya que no tendría sentido.

Podemos encontrar varios ejemplos en el *Alexandre* de lenguaje formulaico con ritmo binario. Uno se encuentra en boca de las huestes de Alejandro después de que él ha pronunciado un discurso para envalentonarlos contra Darío. Sus huestes tienen plena confianza en él y exclaman:

por las bafas de Dario / vn figo non daremos (MP 793d)
UU—UU—U / —U—U—U

El ritmo de la fórmula es preponderantemente binario aunque bien es cierto que es a partir del segundo acento. Se inicia el hemistiquio con fuerza pero después la fórmula regresa a la claridad del ritmo binario. Entusiasmo y claridad cierran la cuaterna que está en boca de las huestes del macedonio.

Otra fórmula está en un breve discurso de Alejandro. Después de sobreponerse del terrible baño de agua fría que por poco le vale la vida, Alejandro pronuncia un discurso para tranquilizar a sus huestes. El discurso consta de cuatro cuadernas y media,²² la primera mitad expone que si Darío fuese buen guerrero podría vencerlo, por lo que:

todo nuestro laZerio / non valdria vn dinero (MP 898d)
 —UUUU—U / —U—U—U—U.

Podemos describir el discurso como curva que intencionalmente baja sólo para después subir. Alejandro primero arremete contra sus hombres y los llama “pueblo descosido” (‘cobarde’) y crea una distancia artificial. Después, hábilmente desciende los ánimos y crea una situación hipotética en la que tanto él y sus huestes lo pierden todo, para después elevar la moral e incitarlos a, unidos, vencer a los persas; la última cuaderna del discurso es particularmente optimista. La curva en su punto más bajo requiere un tono calmado y claro: hacer énfasis en la hipotética situación de desgracia sólo engrandecerá la victoria. También advirtamos que Alejandro hace uso de esta expresión para fortalecer el vínculo que existe entre él y sus hombres. Notemos que como buen señor, funge como la voz de un ente colectivo que podemos percibir gracias que dice “nuestro lazerio”. Este uso del plural junto con una fórmula que presuntamente les es familiar y el ritmo cadencioso, une al príncipe y a los hombres en esa supuesta desgracia.

Curiosamente el contexto de este discurso es similar: la desgracia de la supuesta muerte de Alexandre había unido a las huestes, al comprobar que su príncipe estaba vivo, señor y

²² El discurso que pronuncia Alexandre es el siguiente:

“Díxoles «¡Ya varones, pueblo tan descosido! / ¡Non vi tan grant conçejo sin feridas vençido! // ¡Aún seyendo bivo, judgádesme por muerto! / ¡De buena gente que sodes, traedes mal confuerto! / ¡Veo que mal sabedes avenir en depuerto! / ¡Por verdat vos decir, tenédesme grant tuerto! // ¡Nuestro vezino Dario, si fuesse buen guerrero, / levárseme podrié cuemo a un cordero!: / ¡en las tierras ajenas lazaría señoero!; / ¡todo uestro lazerio non valdría un dinero! // Mas, si algunos meges me pudiessen guarir, / aún esta vegada non querría morir. / ¡E non lo fago tanto por amor de vevir, / mas porque me querría con Dario combatir! // ¡Sobre caballo sól’ que me pudiés’ tener / e ante mis vassallos en el campo seer, / avriense los de Persia sin grado a vençer / e fariedes los míos lo que soliedes fer!”(896c-900).

vasallos con un vínculo más estrecho marcharán hacia la batalla y hacia la victoria. Resulta interesante que en este verso del discurso que funciona como comentario de sus propia situación y como un intensificador del vínculo, Alejandro haga uso de este ritmo.

No encontramos ejemplos de ritmo binario solamente con frases que presumimos forman parte del lenguaje formulaico. El siguiente ejemplo ilustra su capacidad para señalar información enfática y claramente:

Un rico omne que pueda / mal siglo alcançar
 —U—UU—U / —UUU—
 ouos de la reyna / fuerte a enamorar
 —UUUU—U / —UUUUU—
 por nul seso del mundo / non la pudo ganar
 U—UU—U / —U—UU—
 que ella era buena e \$abies bien guardar (MP c. 169)
 U—U—U—U / UU—U—

Esta cuaderna está en un contexto en el que se describe cómo Pausanias se enamora de Olimpia pero bajo ningún concepto puede ganar su favor. La rebelión de Pausanias desemboca en la muerte de Filipo, su propia muerte y la coronación de Alejandro. Enloquecido por su enamoramiento, tendrá que hacer un plan para poder llevar acabo su deseo de hacer a Olimpia su pareja. Las implicaciones no sólo recaerían en el honor de la reina, sino que la misma estabilidad del reino depende fuertemente de su buen actuar como esposa. Por lo mismo en este contexto es muy importante remarcar la calidad moral de la reina. Si la firmeza del reino se pondrá en riesgo, no será por su culpa.

Otro ejemplo lo encontramos en la cuaderna MP 186:

Todos los traydores / asy deujen moryr
 —UUU—U / U—U—U—
 njuñt auer del mundo / non los deuje guarýr
 U—U—U—U / —UU—U—
 todos commo a merçed / deujen a ellos yr
 —UUUUU— / U—U—U—
 nunca los deuje çielo / njn tierra resçebir
 —UUU—U / U—UUU—

Es una cuaderna en la que la voz narrativa se detiene para moralizar con respecto a la traición. Valdrá la pena que recordemos este pasaje en el apartado 3.3. Es muy importante en un libro en que, tanto el rey persa Darío como el rey griego Alejandro, mueren a mano a traidores, se castigue este vicio moral. Los hemistiquios que nos competen son “asy deujen moryr/ njnguñt auer del mundo / y deujen a ellos yr”. En general es importante que quede muy claro que no se debe violentar la lealtad ya que es la base del pacto vasallático, por lo que los traidores deben morir, no deben tener ninguno de los bienes del mundo y merecen que todos vayan en su contra. El ritmo trocaico funciona como una suerte de pausa, la cadencia es propicia para comunicar mensajes importantes.

Podemos señalar otro ejemplo más elaborado en que el ritmo binario aparece en algunos versos formulaicos y a la vez contribuye para la representación del estado de ánimo de un personaje, haciendo valer no sólo su capacidad de clarificar información, sino también echando mano del efecto que causa su contacto con otros ritmos. Analizaremos el pasaje en que el joven Alejandro se queja con su maestro Aristóteles del dolor y la rabia que le provoca que Darío tenga bajo su dominio a Grecia. A pesar de todas las materias en que es versado, asevera que “mas todo non lo presçio quanto vn dinero val” (MP c. 43d). El ritmo de ambos hemistiquios es binario:

mas todo non lo presçio / quanto vn djnero val
 U—U—U—U / UU—U—U—

Recordemos que esto se enmarca en una escena llena de emotividad y dramatismo. Alexandre estaba “decolorido / triste e destemprado, de todo sabor exido” (MP c. 31ab) y cuando Aristóteles “vio al diçiplo seer tan sin color, / sabet que el maestro ovo muy mal sabor” (MP c. 35ab). El verso citado está en una serie de cuadernas en que se enumeran todos los conocimientos de Alejandro y como sabemos se ajustan al *trivium* y al *cuadrivium*, pero además tienen un cuarto

verso muy similar que no tiene que ver con el listado de sus conocimientos: “mas todo lo olujdo tanto he fiera rencura” (MP c. 40d), “mas todo lo olujdo tanto he grañt pesar” (MP c. 41d), “mas por esto lo he todo a olujdar” (MP c. 42d), y “mas non me puede todo esto vn punto confortar” (MP c. 44d). La función de estos versos es ilustrar la tensión entre teoría y práctica, o bien entre armas y letras. Alejandro tiene el conocimiento para ser un príncipe perfecto, pero no ha podido probarse como guerrero. La idea de vivir bajo el yugo de Darío le parece insoportable (“Non seria pora rey vjda tan aontada / ternjame por mejor en morir muert honrrada” [MP c. 47ab]). Como resultado de la tensión entre esta dicotomía decide, como buen príncipe, pedir consejo a su maestro, quien no debemos olvidar es *el filósofo* por excelencia en la Edad Media.

Es significativo que en esta serie de versos finales aparezca un hemistiquio de ritmo trocaico si consideramos el contexto en cuanto a los versos finales. La repetición de la palabra “mas” a principio de verso indica en este caso, que los éstos tienen la misma estructura, el mismo tono hiperbólico y el mismo propósito. Los primeros tres señalan el olvido de todos estos conocimientos como consecuencia de la frustración, el cuarto, que es el que nos ocupa, habla del aprecio que Alejandro tiene por sus conocimientos como resultado de la frustración, y el último declara que todo el conocimiento que posee no lo puede “vn punto confortar”. Los primero dos versos tienen casi el mismo ritmo. En comparación con el resto resultan mucho más agitados, particularmente en el segundo hemistiquio, gracias al número de acentos así como su contigüidad y al abrupto acento de primera:

mas todo lo olujdo / tanto he fiera rencura (MP c. 40d)
 U—UUU—U / —U—UU—U
 mas todo lo olujdo / tanto he grañt pesar (MP c. 41d)
 U—UUU—U / —U—U—

El tercero, en comparación, es un poco más suave aunque mantiene el acento de primera en el segundo hemistiquio:

mas por esto lo he / todo a olujdar (MP c. 42d)
UU—UU— / —UUUU—

Los versos finales se van atenuando conforme avanzamos en la lectura. Casi podemos percibir cómo Alejandro se va calmando aunque el sentido de las palabras de los últimos versos no cambie drásticamente. El siguiente en la secuencia es “mas todo non lo presçio / quanto vn djnero val” (MP c. 43d) cuyo esquema rítmico ya he expuesto pero del que cabe añadir que al usar una fórmula, el texto nuevamente se acerca al público (que también da pie a pensar que en la mente del receptor se refuerza la idea de que Alexandre y su maestro mantienen una relación cercana), sino que permite construir la sensación de creciente tranquilidad y el deseo de dejar claro que su estado de ánimo no es una rabieta juvenil: su deseo de combatir a Darío es racional y está justificado. El último verso de esta serie resulta interesante por su combinación rítmica:

mas non me puede todo esto / vn punto confortar (MP c. 44d)
U—U—U—U—U / —UUU—

Señala Margit Frenk que “el verso ternario o mixto adquiere toda su fuerza cuando se opone a un verso de ritmo binario” (“Constantes rítmicas” 508). Podemos ampliar un poco esta aseveración para que incluya a nuestro verso. El ritmo del último verso presenta un hemistiquio que excede la medida del heptasílabo y pone en crisis los mismos límites silábicos del hemistiquio con tal de continuar el calmado ritmo binario del 43d, para después contrastar y romper dicha calma con dos acentos contiguos en posición inicial. Alejandro ha expuesto su estado de ánimo en una creciente calma, ha logrado expresar su frustración con suavidad pero su decisión no se tambalea: debe combatir a Darío. Este efecto se logra gracias a la participación del ritmo binario en tres de los 10 hemistiquios analizados.

El último ejemplo de este ritmo que será analizado en este capítulo está en el contexto de las enseñanzas de Aristóteles. Después de la exposición de motivos del discípulo, el maestro

toma la palabra y le da una lección acerca de cómo debe conducir a sus huéspedes. Aristóteles usa un tono calmado y claro para asegurarse de que Alexandre llevará a cabo estas tareas de la mejor manera posible:

Si ellos muchos fueren / tu dy que pocos son
 U—U—U—U / ——U—U—
 di sy son treynta millia / que son tres mill o non
 —U—UU—U / U—U—U—
 di que por todos ellos / non darias vn pepion
 —UU—U—U / —U—U—U—
 sepas que a los tuyos / pla\$ra de coraçon (c. 68)
 —UUUU—U / U—UUU—

Como podemos notar, tres hemistiquios presentan plenamente ritmo binario y uno de ellos es, una vez más, una de las expresiones de poco valor previamente analizadas. De la misma manera que en el ejemplo antes estudiado, vemos en los tres primeros versos que la combinación entre ternario y binario conforma un ritmo que combina la claridad con la firmeza. Una de las particularidades de esta estrofa es que podemos ver que los versos b y c tienen un primer hemistiquio que está muy cerca del binario, pero debido a su acento de primera y a que son heptasílabos, esto no es posible. A pesar de que esta cualidad del heptasílabo suele ser un argumento para explicar el fracaso del alejandrino y la consecuente preferencia por el octosílabo en la península hispánica,²³ en vez de ver una falla inherente en el alejandrino, podemos contemplar la posibilidad de que haya cierta intención detrás de su uso.

Se entiende perfectamente que el acento en primera sílaba prácticamente implica la presencia de dos acentos más en el heptasílabo lo que puede ser complicado de ejecutar, pero eso no implica que necesariamente sea un impedimento, sino un elemento al que se le puede sacar

²³ Para explicar la fluctuación entre alejandrinos y doble octosílabos del *Libro de Buen Amor*, Lecoy concluye que “la strophe de cuaderna vía, transplantée par des poètes érudites au courant de la poésie étrangère, ne recontra pas dans la péninsule un terroir favorable: le rythme naturel de la langue indigène, la sensibilité rythmique du peuple se prêtaient mal aux accentuations paires qu'exige l'alexandrin” (*Recherches*, 81). Si consideramos que el ritmo binario es la tendencia normal del español y consideramos la dificultad del heptasílabo para lograr dicho ritmo, podemos echar un poco de luz a la aseveración de Lecoy, aunque no sea completamente satisfactoria.

provecho. El acento de primera es un recurso ampliamente usado para llamar la atención sobre el principio del verso. Es particularmente útil ya que cuando hablamos, usualmente la información más importante de un mensaje se encuentra al principio del mismo.

La combinación de un hemistiquio con acento en primera que raya en el ritmo binario con otro que es completamente binario, crea un tono perfecto para ser enfático sin abandonar la calma. La claridad es fundamental pero la firmeza del mensaje también es crucial. En esta cuaderna los versos b, c y d tienen el verbo al principio, y por sus propias características tonales, tenemos acento en primera. Dado que estamos en un contexto didáctico en el que Aristóteles exhorta a Alejandro a realizar determinadas acciones, es sumamente relevante que se construya un tono firme que represente que el maestro es una figura de autoridad. El acento de primera colabora fuertemente para lograr este propósito mientras que el ritmo binario trae la claridad requerida por la misma naturaleza didáctica del contenido.

3.2 El *excursus* de la Guerra de Troya y el ritmo —U—UU—U.

A diferencia del teatro de los Siglos de Oro en el que para denotar distintas situaciones o estados de ánimo se recurre a una diversidad de metros, el *mester de clerecía* tiene variaciones rítmicas dentro del mismo metro. Asumimos que los pasajes narrativos tienen un tono más ágil que los descriptivos. Esto se lo atribuimos a la presencia de verbos, que por su misma naturaleza semántica denotan acción, la presencia de sujetos que los realicen así como la de objetos sobre los cuales recaiga la acción. Como consecuencia aparentemente lógica, esto deriva en un mayor número de acentos. Si bien no es prioridad desmentir esta impresión, me parece importante fundamentarla y más que eso, ver qué particularidades son inherentes a nuestro texto, ya que lo que expuse anteriormente son generalidades del lenguaje poético.

La elección evidente dentro de las primeras 1001 cuadernas para analizar un pasaje fuertemente narrativo es el excursus de la Guerra de Troya, aunque se omitió la primera parte en que se cuenta el juicio de la manzana de la discordia así como la larga lista de personajes que se integraron a la guerra; se analizó desde el duelo de Paris con Menelao hasta el final del relato. Para analizar este pasaje propiamente, lo primero que fue necesario hacer fue aislarlo (277 cuadernas en el *Manuscrito P*) y ver qué ritmos y con qué frecuencia se presentan. Después, para tener una noción de cómo las particularidades de este fragmento lo caracterizan, resulta provechoso compararlo con el total de las cuadernas analizadas:

General	Guerra de Troya	Posiciones
1077 .U—UUU—U.	375 .U—UUU—U.	(01-01)
847 .UU—UU—U.	142 .—U—UU—U.	(02-03)
519 .—U—UU—U.	105 .U—U—U—U.	(03-04)
440 .U—U—U—U.	100 .U—UUU—.	(04-05)
359 .U—UUU—.	98 .—UUUU—U.	(05-06)
328 .—UUUU—U.	75 .UU—UU—U.	(06-02)
276 .—UU—U—U.	75 .—UU—U—U.	(07-07)
275 .U—UU—U—U.	74 .UUU—U—U.	(08-10)
274 .UU—UU—.	71 .UU—UU—.	(09-09)
241 .UUU—U—U.	60 .U—UU—U.	(10-08)
145 .—U—UU—.	37 .U—UU—U.	(11-12)
134 .U—UU—U.	35 .U—UU—U.	(12-20)
113 .UU—UUU—U.	33 .—UUUU—.	(13-14)
112 .—UUUU—.	32 .UU—UUU—U.	(14-13)
110 .UU—U—U.	30 .—U—UU—.	(15-11)
106 .UUUUU—U.	28 .UU—U—U.	(16-15)
97 .—UUU—U.	25 .UUUUU—U.	(17-16)
86 .U—UUUU—U.	25 .—UUU—U.	(18-17)
86 .U—U—U—.	24 .U—U—U—.	(19-19)

La tabla de posiciones pretende indicar que los ritmos de la tabla general se mueven cuando nos enfocamos específicamente en la Guerra de Troya. Los valores asignados corresponden a su posición en la tabla general. Hay varias cosas interesantes para notar, la primera de ellas parece ser la impresionante constancia en la ocurrencia de los ritmos. Sin duda y desde cualquier perspectiva, parece imposible negar que U—UUU—U es el ritmo base y principal

del *mester de clerecía*. Dicho lo anterior y gracias a la congruencia palpable en la disposición de los ritmos, que el ritmo —U—UU—U haya escalado en la tabla es digno de nuestra atención.

En un principio no parece de gran importancia un cambio de tan solo una posición, pero si recordamos lo establecido en el capítulo anterior, es interesante que un hemistiquio que claramente no es de naturaleza dual, tenga preponderancia en este fragmento. Tenemos que llevar más lejos este cambio para poder sacar conclusiones más firmes. En este punto es prudente analizar cuál es la correspondencia entre los periodos rítmicos, ya que son estos los que propiamente confieren el ritmo a los hemistiquios. Dado que la posición de los esquemas específicos ha variado en las tablas, es lógico suponer que el ritmo del excurso de la Guerra de Troya no es exactamente igual al de la generalidad del texto. Para el total de las 1001 cuadernas analizadas, la tabla de los periodos rítmicos principales nos da la siguiente información:

Periodo rítmico /—UU/ = 1425	Periodo rítmico /—U—UU/ = 785
847 UU/—UU/—U	519 /—U—UU/—U
274 UU/—UU/—	145 /—U—UU/—
134 U/—UU/—U	76 U/—U—UU/—U
74 UUU/—UU/—U	28 U/—U—UU/—
41 U/—UU/—	7 UU/—U—UU/—U
25 UUU/—UU/—	5 /—U—UU/—UU
10 UU/—UU/—UU	3 UU/—U—UU/—
10 /—UU/—U	2 /—U—UU/—UU.
4 U/—UU/—UU	
2 UUUU/—UU/—U	
2 /—UU/—	
1 UUUUU/—UU/—U	
1 /—UU/—UUU	

La relación que podemos observar entre uno y otro ritmo es casi de 2:1. El cociente que obtenemos de ambos números es de 1.815, siendo que mientras más se acerque éste a uno, estamos más cerca de una relación 1:1 y por lo tanto, mientras más cerca esté de dos, a una de 2:1. En cambio, si hacemos el mismo análisis para el fragmento de la Guerra de Troya, obtenemos la siguiente tabla:

Periodo rítmico /—UU/ = 221

75 UU/—UU/—U
 71 UU/—UU/—
 10 U—UU—
 15 UUU/—UU/—U
 5 UUU/—UU/—
 4 UU/—UU/—UU
 3 /—UU/—U
 1 UUUU/—UU/—U

Periodo rítmico /—U—UU/ = 202

142 /—U—UU—U
 30 /—U—UU/—
 21 U/—U—UU/—U
 6 U/—U—UU/—
 3 /—U—UU/—UU

La relación en este caso es mucho más pareja. El cociente que obtenemos de estos números es de 1.094. Otra de las cosas que podemos observar en ambas tablas (aunque ya ha sido sugerido anteriormente), es que hay más combinaciones con el periodo /—UU/ lo que es perfectamente normal ya que en hemistiquios que tienden hacia el heptasílabo, es mucho más fácil acomodar dos acentos.

Como vimos en el capítulo anterior, los hemistiquios de dos acentos son perfectos para las enumeraciones y descripciones de lugares. Si bien es cierto que bajo los principios estipulados esto corresponde a que en siete sílabas resulta posible acomodar combinaciones de parejas entre sustantivos, pronombres, adjetivos, verbos y adverbios, es cierto también que esto de ninguna manera sugiere por sí mismo que sean más o menos aptos para descripciones o narraciones. Si recordamos la cuaderna anteriormente citada:

Los vnos con los otros / **fabla**uan entre dientes
 U—UUU—U / **U—UUU—U**
 este ñjño **conquistara** / las ydianas gentes
UU—UUUU— / UU—U—U
 Phelipo e Olinpas / que **eran** sus parientes
 U—UUU—U / **U—UUU—U**
 auian grañt alegría / metien en todo mjentes
 U—U—UU—U / U—U—U—U

Podemos observar que no es la presencia de verbos lo que tiene por consecuencia lógica el incremento de acentos. A decir verdad, la combinación verbo-circunstancia y verbo-agente

parecen encontrarse perfectamente bien en estos hemistiquios. ¿Qué es lo que hace rítmicamente distinto a al excurso de la Guerra de Troya?

En un principio bastaría con decir que la concentración de hemistiquios con tres acentos, pero tenemos que analizar las apariciones de estos hemistiquios para poder decir algo acerca del contenido del poema. Tenemos los datos, ellos nos proveen con pistas claras acerca de lo que debemos investigar, pero también es evidente que no bastan por sí mismos.

Los ejemplos que se estudiarán a continuación no sólo tienen el ritmo específico —U— UU—U, sino que, aunque sea una obviedad, es importante mencionar que son heptasílabos. Esto quiere decir que lo que se analice a continuación satisface las exigencias de aquellos que consideran que el hemistiquio del *mester de clerecía* debe contar con siete sílabas, a pesar de que no comparto esta opinión. La razón para estudiarlos está más que justificada por las estadísticas dadas previamente. A pesar de ello, es importante establecer que desde ambos puntos de vista, este análisis contempla cualquier postura, excepto la de Isabel Uría que plantea que el hemistiquio del *mester* debe ser dual, pues como hemos visto, esto es una tendencia no una norma. En la gran mayoría de los siguientes ejemplos, ninguno de los acentos puede ser considerado secundario.

En principio no nos encargaremos de los verbos con relación a este ritmo. En cambio, algo que está en relación con la presencia de verbos es el gran número de adverbios monosílabos que encontramos especialmente a inicio de verso. En este caso, su función es contribuir a la aceleración del ritmo (todas las citas provienen de la transcripción del *Manuscrito P*):

non lo priso en pleno (486b)
no ly dieron de mano (620d)
non aujen compañeras (623d)
tan rafes lo lleuaua (635d)
tan afirmes quería (675c)
tan rraujoso andaua (549b)

Mal andauan los griegos (553a)
mas pla\$io a los griegos (624b)
añt que fuese entrado (672a)

Esta lista sólo busca proporcionar algunos ejemplos de adverbios monosílabos a principio de hemistiquio, pero es importante dar cuenta de que son muchos más los ejemplos que encontramos en nuestro fragmento, particularmente los que inician con “no(n)”. Las ocurrencias son varias y se puede comprobar en el apéndice que corresponde a la Guerra de Troya.

En el segundo capítulo se indicó que muchas de estas partículas se juntaban a otros acentos para enfatizar información. Tal es el caso de “o \$erie tan alegre” (MP 262c), en que el verbo y el adverbio están juntos, por lo que obtenemos dos acentos y así se logra dar énfasis a “alegre”. Semánticamente puede argüirse que ese hemistiquio es de naturaleza dual puesto que bastaría con decir que alguien ‘es alegre’ y que tanto el adverbio como el acento sirven para complementar la información, pero no agregan nada esencial. Si bien esa postura ya es de por sí discutible (puesto que la esencia misma del hemistiquio bien puede ser la intensidad del estado y no el estado en sí), en estos ejemplos en los que el adverbio no está al lado de otro acento, su propósito rítmico no puede ser el de enfatizar sino el de generar un ritmo distinto. Para romper con la dualidad esperada de los ritmos base y para acelerar la narración, se recurre a distanciar los acentos para tener tres acentos claros e independientes.

Es un fenómeno que no es de mucha complejidad, pero dado que es una estrategia sistemática y la más general, hay que dar cuenta de ella. Me atrevo a decir que lo que justifica este uso es que el contexto requiere de mayor agitación y emotividad, por lo que en determinadas instancias hay que romper con el ritmo repetitivo que puede llegar a tener el hemistiquio de dos acentos como sugería Domínguez Caparrós. Además podemos ver cómo ese supuesto carácter dual es frecuentemente confrontado por estos hemistiquios: los adverbios para algún lector

pueden estar muy fuertemente ligados a los verbos, pero creo que también pueden percibirse como un tercer elemento en el hemistiquio. De ser así para una comunidad receptora, lo que hacen es romper las expectativas que es lo que genera el efecto estético,²⁴ y si se antoja anacrónico hablar de estética, al menos podemos aventurar que mantendría vivo el interés del público.

Con respecto a la relación del número de verbos, tenemos que reconocer en las instancias en que encontramos el ritmo —U—UU—U no existe una diferencia considerable con respecto a otros ritmos en relación a la cantidad de verbos. En todo caso lo que es importante mencionar es que este ritmo por su acento de primera, es muy propicio para los verbos que tienen acento en esta sílaba. Algunos ejemplos son (todas son citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

Fue por darle con ella (486a)
fue lo luego tirando (490a)
Fue a pocos de días (547a)
pudo mas el diablo (497d)
fecho malas señales (517d)
vjno muy denodado (525b)
ouo luego la tiesta (621c)

Es importante señalar que estos son apenas algunos de los ejemplos que podemos encontrar. Como la lista deja ver, muchas son las instancias en que el verbo *fue*, ya sea en como pretérito de *ser* o de *ir*, inicia el verso. La naturaleza de estos hemistiquios es variada ya que las combinaciones sintácticas son diversas, pero como se ha señalado, el inicio de hemistiquio con acento de primera rompe con las expectativas usuales y en el caso de ser un verbo, imprime movilidad a los pasajes.

Es también digno de ser notado que hay dos verbos que se encuentran con frecuencia a principio del hemistiquio. El primer verbo que vamos a analizar es “dar” en varias de sus

²⁴ Dice Wolfgang Iser “In seeking the balance we inevitably have to start out with certain expectations, the shattering of which is integral to the aesthetic experience” (“The Reading Process” 292).

conjugaciones. Con excepción de un caso, el verbo “dar” en combinación con este ritmo, siempre ocurre en contextos de combate (las citas provienen de la transcripción del *Manuscrito P*):

Reboluje bien los braços **daua golpes mortales** (516a)
todos de cada parte **dauan bo\$es e gritos** (538c)
dio con el a Eneas vn palmo \$obre el vientre (541b)
dio pasada al griego que vjnje flameando (698d)
Dio tornada con yra la lança \$obre mano (701a)
Començol dar priesa **dandol grandes feridas** (702a)
Diol en somo del onbro vna poca ferida (584a)
en cabo a Vrupilo **diol por medio los dientes** (526c)
diol en somo del yelmo do la calba falles (586c)

Gracias a su acento de primera, y en la mayoría de los casos, por su carácter monosílabo, el verbo permite que coloquemos dos elementos más con valor semántico al interior del hemistiquio. Un acento de primera que cae en un verbo es muy favorable para un contexto bélico por la energía que denota, como ya se ha señalado. Además, este verbo particularmente está asociado fuertemente con la idea de golpear, de manera que si 584a explícitamente dice “vna poca ferida” los dos últimos ejemplos “diol”, que incluyen al objeto indirecto, no necesitan aclarar el objeto de la acción. No todos los ejemplos omiten al objeto directo, por eso es importante señalar aquellos que sí lo hacen, y que incrementan su efectividad pues incorporan más elementos al hemistiquio por alusión, a la vez que podemos comprobar gracias a los otros ejemplos qué es lo que omiten.

El segundo verbo que veremos es “dixo”. Cualquier instancia en que la combinación de “dixo” con este ritmo aparece, sirven para focalizar la información que le sigue. Algunos ejemplos son (citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

dixo Nastor agora (625d)
dixo pocas palabras (728c)
DiZen vna fa\$aña (759a)

De estos tres ejemplos, es importante resaltar que no sólo nos encontramos ante el inicio del hemistiquio, sino ante el inicio de verso. Del primer y tercer ejemplo²⁵ podemos notar que anteceden un discurso, ya sea en manera indirecta (por medio del nexa “que” en la 652) o en discurso directo, como es el caso de Néstor. Referir a un discurso, sobre todo cuando se trata de una cita textual, logra un efecto de mayor veracidad. Como se expuso en el primer capítulo, la enunciación tiene características que convierten al discurso oral en algo prácticamente tangible.

Sin duda los tres ejemplos, todos con el verbo también en inicio de verso, más importantes con respecto a este ritmo en combinación con el verbo “dixo” son las dos ocasiones en que Héctor habla: “dixo Etor aquesta de sangre fue vertida” (MP 584d). Este verso ocurre en el contexto de su duelo con Áyax, lo que aumenta el dramatismo a la vez que, desde el punto de vista rítmico, es congruente con el contexto que está lleno de movimiento. En el segundo y tercer ejemplo, Héctor pronuncia un discurso. El primero está lleno de agitación dado que ante la situación que enfrenta con los griegos, prefiere optar por la mesura y convence a su gente de mandar una oferta de paz:

Dixo Éctor: “¡Varones, por seso lo veía
que diéssemos la dueña, e irs’ien éstos su vía!
¡que non biviéssemos siempre en esta azedía,
que peor se nos pone la cosa toda vía!” (c. 595)

Aquí el juego no solamente incluye el patrón rítmico, sino la cesura del verso. El hecho de que el apelativo “Varones” esté al final del hemistiquio, ayudará a provocar una pequeña tensión poética dado que la cláusula no está completa y requiere del segundo hemistiquio (y en realidad hasta del segundo verso) para que obtengamos una idea completa. Este hemistiquio no sólo goza

²⁵ Transcribo las cuadernas para la más fácil lectura:

“Deque sonó la cosa cuémo era sallidos, / sovieron en gran miedo fasta fueron venidos. / ¡Fueron con alegría sobeja reçebidos! / **Dixo Nástor:** «**Agóra** son troyanos vençidos»” (c. 625)

“**Dizen vna fazaña** pesada de creer: / que diez años duró la villa en arder. Qué conteçió de Elena non podemos saber: / non lo quiso Omero en su livro poner” (c. 759)

de las ventajas ya apuntadas acerca de la recreación de la enunciación, sino que crea el tono inicial del discurso para después ser contrastado. No todo el discurso es agitado, Héctor se revela como un gran orador: después regresa a las convenciones del *mester* y termina con un hemistiquio de ritmo U—U—U—U que como ya ha sido explicado, pretende la mayor claridad; pero conociendo la circunstancia y la naturaleza exhortativa que es necesaria para el inicio del verso, el poeta elige iniciar la cuaderna un acento de primera que ciertamente no responde al balance dual de la mayoría de los versos del *mester*.

La otra ocasión en que se reproduce el discurso de Héctor es en el preámbulo de su combate con Aquiles. En esta ocasión también es de naturaleza exhortativa y la tensión que se crea gracias a la cesura vuelve a aparecer en el primer verso:

Dixo Éctor: “¡Agora viene la nuestra vez!
¡Vayámoslo ferir! ¡No! tengamos belmez!
¡Si él me acomete, él se lleva el prez!
¡Ternién todos que fui de corazón rafez!”(c. 694)

En cuanto al ritmo que estudiamos no queda mucho más que decir que no haya sido dicho con respecto a la cuaderna anterior, con excepción de que en este caso el tono del discurso no será contrastado, sino que es el primer paso de una cuaderna que gozará de un juego rítmico muy ágil ya que, podemos notar cómo en el caso de los versos c y d que siguen las pautas generales del ritmo des *mester*, se topan con hemistiquios de tres acentos, uno de ellos en primera sílaba. Cuatro de los hemistiquios en esta cuaderna tienen primera sílaba acentuada, lo que rompe con las expectativas generales y refleja el ímpetu de Héctor.

Antes de pasar al estudio de otros fenómenos que notamos con este ritmo, dado que hemos tocado aunque sea tangencialmente a los héroes, hay un detalle que quizá no rebase el nivel de una curiosidad pero me pareció apropiado señalarlo. Por la misma cadencia de sus nombres, Héctor y Paris (—U) son palabras perfectas para iniciar hemistiquio con este ritmo.

Ocurre en cuatro ocasiones con Héctor y dos con Paris (citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

Etor flamas vertiendo (551a)
Etor otra vegada (641b)
Etor esta vegada (665d, 686b)
Paris fue quj por mjedo (674d)
Paris muchas vegadas (724c)

No me parece que sea algo deliberado, sino más bien algo afortunado y es que un héroe como Aquiles (U—U) no podría aparecer en ritmo específico más que con anacrusa, creando un octosílabo y perdiendo el acento de primera. Espero no estar cruzando la línea de las teorías de la conspiración, dado que aunque es tentador aventurar que éste es el ritmo de los troyanos y que el poeta es tan ducho que hasta en el ritmo distingue bandos, no sería posible. En una de las descripciones de personaje tenemos que “Ajas era artero” (583a) que comparte el mismo ritmo por lo que la teoría anterior se cae. De cualquier manera, no deja de ser curioso que en las tres ocasiones que encontramos a Aquiles en hemistiquios que tienen este ritmo, no está al principio sino al final (citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

D esto dixo Archiles (626a)
non morra por Archiles (674c)
Fue feryr a Archiles (682a)

Ya sea por mera coincidencia o por la genialidad del poeta de la que probablemente no estaba completamente consiente, lo que encontramos es una oposición entre los dos héroes más representativos de Troya y el más importante de los griegos. Al menos en lo que concierne a este ritmo específico, así como en el relato, los héroes están en posiciones contrarias.

Por último, quiero traer a colación dos ejemplos más en que este ritmo compromete fuertemente el carácter dual del ritmo base del *mester de clerecía*. La variación entre este caso y

los expuestos anteriormente es que, a mi parecer, en vez de resaltar tres elementos, las palabras tienen un sentido que tiende hacia la unicidad.

El primer caso es el más obvio dado que en dos ocasiones se utiliza el artículo indeterminado singular (citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

por aquedar a Ajas **vna barua honrrada** (587b)

Diomedes el bueno **vn mortal cauallero** (616a)

ovo a caher Etor **esa barua onrrada** (709d)

De nuevo nos encontramos ante lenguaje que se puede reconocer como formulaico. Baste recordar todo lo expuesto para que no pasemos por alto el gran peso que tiene su utilización en textos oralizados. Acaso habrá que añadir algo más para que esclarecer su pertinencia en este apartado. Una de las características fundamentales que he expuesto previamente con respecto a las fórmulas, aunque quizá de manera tangencial, es que son unidades de pensamiento. Las fórmulas tienen una naturaleza atómica, no se pueden descomponer en unidades más pequeñas mas que de forma artificial: su naturaleza es unitaria dado que son la misma sustancia del pensamiento.²⁶ Además, en estos tres ejemplos, tanto los artículos indeterminados como el demostrativo reafirman el carácter unitario de la fórmula.

Si aceptamos este postulado, lo que nos queda concluir es que el carácter dual del ritmo base del *mester*, se ve contrastado por la combinación de un ritmo distinto y la naturaleza misma de las fórmulas. Frustrar las expectativas en dos niveles, rítmico y semántico, será una de las

²⁶ Dice Ong en *Orality and Literacy*: “Fixed, often rhythmically balanced, expressions of this sort and of other sorts can be found occasionally in print, indeed can be ‘looked up’ in books of sayings, but in oral cultures they are not occasional. They are incessant. They form the substance of thought itself. Thought in any extended form is impossible without them, for it consists in them” (35). Esto ya estaba insinuado cuando hablábamos del tipo de pensamiento que provoca una sociedad letrada cambia con respecto a una con de oralidad primaria. Recordemos que Ong decía que lo más parecido que podríamos tener a un tratado en una cultura oral, sería el tejido de varios aforismos, que en dado caso, actuarían como unidades cognitivas. Un pensamiento similar atraviesa la conferencia que dio Harris en 2013 “In the Beginning was the Proverb: Communal Wisdom and Individual Deeds in the *Íslendingasögur*”.

formas más efectivas de mantener el interés de un público y fortalecer el vínculo entre orador y escucha. Desde esta misma perspectiva, habrá que abordar el siguiente caso.

Éste consiste en los hemistiquios que inician con la palabra “todos”. Algunos ejemplos son (citas de la transcripción del *Manuscrito P*):

Syn este mato çinco **todos omnes valientes** (526a)
Mato çinco vizcondes **todos omnes granados** (531a)
otros y ouo muchos **todos primos cormanos** (629d)

Lo que tienen en común estos ejemplos es que están en contextos de combate. Estos hemistiquios que modifican a los precedentes, crean una abstracción de la colectividad aludida anteriormente y los iguala por medio de la adjetivación: todos estos individuos tenían estas características.²⁷ Vemos cómo se transforman en un personaje colectivo cuya función, en este caso, es la de ensalzar a quien los mató.

La línea que vamos a seguir es la del personaje colectivo. Si esta fórmula da como resultado la creación de un personaje colectivo, será muy útil para los propósitos de un poema que tiene rasgos épicos. El siguiente ejemplo aprovecha estas características para mostrar la postura de una comunidad:

Del conseio de Nastor fueron todos pagados
toujeronse syn dubda por bien aconseiados
todos chicos e grandes fueron asaborgados
por esperar el plaZo que pusieron los fados (MP c. 735)

²⁷ Los números llaman la atención en los primeros dos ejemplos ya que se repiten. A decir verdad, esto ocurre en una tercera ocasión: “mato çinco mançebos todos de grañt contienda” (MP 562c). La estructura es exactamente la misma con la excepción de que el ritmo del segundo hemistiquio varía levemente (—UU—U—U) y por eso no es incluido. Sería interesante perseguir el patrón que conforman los números en las escenas bélicas. Todo parece indicar que para ensalzar a un héroe, se recurre a decir que mató a cinco enemigos. Algo igualmente interesante con el número cuatro. Como sabemos, el cuatro es un número importante pues se refiere a las cosas mundanas, por ejemplo: “como son en el año quatro tiempos cabdales” (MP 656d). Empero, en los siguientes pasajes se refiere al daño causado por un golpe: “Diol en somo del onbro vvna poca ferida / pero quatro sortillas rrompio de la loriga” (MP 584ab); o cuando Aquiles ataca a Héctor: “Començol dar priesa dandol grandes feridas / aujel del escudo quatro tablas tolljdas / aujel de la loriga quatro machas rrompidas / pero non tenje Etor las manos adormjdas” (MP c. 702). Quedan apuntados estos ejemplos para dar constancia de que en los pasajes de combate, los números ya sea que formen parte de un repertorio de fórmulas conocidas, o bien adquieren valores específicos como este patrón deja ver.

En este pasaje del *Alexandre*, Paris acaba de matar a Aquiles. Los griegos, deprimidos por la pérdida de su guerrero más importante, piensan en retirarse. Por eso, Néstor lanza una arenga para recordarle a las tropas que los agüeros los favorecen, pero que deben esperar un poco más. Los ánimos andan bajos pero gracias a este recordatorio y a las demás palabras de aliento, se sienten envalentonados y desechan la idea de regresar a sus casas. La expresión “chicos y grandes” cumple la función de incluir a todos los integrantes de la comunidad como hemos visto hace algunas cuadernas en el combate entre Héctor y Aquiles en que:

FaZien de todas partes **los viejos e los njños**
candelas e limosnas oraçiones e pedricos
los troyanos por Etor por Archiles los griegos
veyen que los caydos serien por jamas çiegos (MP c. 705)

Si comparamos ambos pasajes, una de las diferencias está en el ritmo. De nuevo quiero aclarar que no se trata de que esto sea completamente sistemático y congruente, pero parece más adecuado para nuestro primer pasaje evitar un ritmo dual en el hemistiquio que construye al personaje colectivo. En cambio, en el fragmento del combate de Aquiles y Héctor, dado que se muestran claramente dos bandos en contraposición, es importante que del segundo al séptimo hemistiquio se mantenga el ritmo dual, incluyendo el del personaje colectivo.

Nuestro segundo ejemplo se trata de los troyanos que sobrevivieron a la invasión griega:

Pero commo eran muchos **todos non peresçieron**
por qual gujsa que fue **muchos ende estorçieron**
exos poblaron Roma los que ende yxieron
a qual parte que fueron porfidia mantoujeron (MP c. 761)

Nadie puede negar la importancia de esta cuaderna: es la que elige Alejandro para terminar su relato y habla de los futuros fundadores de Roma. Hay que notar que tres de los hemistiquios en esta cuaderna tienen tres acentos con acento en primera sílaba. Los tres

hemistiquios se refieren al personaje colectivo que propongo. En esta cuaderna, es claro el sentido de pertenencia que mantuvieron los individuos como bien da cuenta el último verso en esa proyección al futuro. También es interesante el hipérbaton del hemistiquio que nos ocupa, dado que la sintaxis esperada sería “non todos peresçieron”. Eso no sólo hubiera cambiado el ritmo, sino que habría afectado lo que para este momento del poema quizá ya era un elemento reconocible: un hemistiquio de estructura todos + variable.

El último ejemplo se vuelve a dar en un contexto de combate y quizá es el que ilustre más bellamente lo que trato de probar:

Todos vnos e otros todos priesa se dauan
pero ellos e ellos rrançar non se dexauan
las aguas & los prados **todos sangre manauan**
rrecudien los valles a los colpes que dauan (c. 559)

Esta cuaderna está en medio de la caracterización del combate que mantendrán troyanos y griegos. El combate está en un punto crítico en el que los griegos obligan a los troyanos a retroceder ya que las cosas no lucían bien para ellos: “Allí entendió Éctor que eran engañados, / que eran a los griegos todos los dioses pasados” (566ab). El propósito de esta cuaderna no es reflejar a un bando o a otro, sino a la misma comunidad de guerreros como bien indica el primer hemistiquio. El ímpetu de la batalla no sólo ha fundido a los guerreros en un solo elemento, sino que ha afectado a la misma naturaleza como indica el verso c. Es interesante que el *Manuscrito O* dé la lectura “recodien los ualleros: a los golpes que dauan” que es la lectura que adopta Casas Rigall y argumenta: “*Valleros*: probablemente ‘vallados, empalizadas’, a partir del lat. *vallum* ‘empalizada, trinchera’ y *vallaris* ‘relativo a la empalizada’, por más que desde Alarcos se tienda a admitir la enmienda *vallejos* ‘valles’ ” (p. 272). Ambas lecturas dan a entender que todo estaba conmocionado por efecto de la batalla. Por razones meramente estéticas me inclino por la lectura del *Manuscrito P*: prefiero la imagen en que humanos, prados, ríos y valles “todos sangre

manauan”, todos reconfigurados por esta fórmula y este ritmo que apunta siempre hacia la transformación de varios elementos contenidos en una entidad.

3.3 Énfasis, claridad y un *excursus* sobre la rima. Una trinidad traicionera.

Más atrás se ha mencionado que el acento puede tener una función enfática. Como afirma Domínguez Caparrós “el verso utiliza la acentuación normativa de las palabras en la pronunciación corriente, tal como se encuentra descrito en los manuales de pronunciación” (81). Antonio Quilis en varios de sus libros nos otorga una lista de palabras acentuadas y palabras no acentuadas (*Principios de fonética* 71-75). Después de analizar las listas, es válido concluir que por lo general las palabras con valor semántico se acentúan y aquellas que son engranajes gramaticales no, a menos que su propósito sea cambiar la inflexión de la entonación, entiéndase hacer una pregunta, pedir o exclamar algo, etc. El acento funciona como un focalizador de la información. Por su parte, Navarro Tomás apunta que:

Para poner de relieve una palabra o una porción de frase, subrayando su sentido y destacándolas sobre el plano de la elocución ordinaria, el énfasis articulatorio se sirve, como es sabido, del reforzamiento articulatorio de los sonidos, de la intensificación del acento y de la elevación del tono. (*Manual de entonación* 164)

Anteriormente, Navarro Tomás había establecido que “la sílaba fuerte de la palabra es al mismo tiempo la sílaba tónica, es decir, la que se pronuncia con mayor altura de tono” (*Manual de entonación* 21), por lo que concluyo que la sílaba tónica se hará cargo de la elevación del tono a la que se refiere en la cita anterior. Dado que esta tesis trata de las posibilidades que ofrece el texto en una iteración oral, es de vital importancia que nos preguntemos ¿qué pasa si tenemos varios acentos juntos?

Dentro de toda la muestra tenemos siete hemistiquios que tienen cuatro acentos juntos. De ellos, cuatro llaman poderosamente mi atención. Tres de ellos están relacionados entre sí dado que están en un contexto en que moraliza acerca de actitudes negativas. El cuarto está relacionado de una manera menos evidente, pero al final veremos cómo es consistente con los temas que a continuación expondré.

Como sabemos, la forma medieval de jerarquizar el conocimiento es a través de estructuras arbóreas ya que tienen como base el árbol de Porfirio,²⁸ y los pecados capitales no son la excepción, baste pensar en el *Libro de Buen Amor*:

De todos los pecados es raíz la Cobdiçia:
ésta es tu fija mayor; tu mayordoma, Anbiçia:
ésta es tu alférez, e tu casa ofiçia;
ésta destruye el mundo, sostiene la justiçia.

La sobervia e ira, que non falla do quepa,
avarizia e loxuria, que arden más que estepa,
gula, envidia, açidia, que s' pegan como lepra,
de la cobdiçia nasçen: ella es raíz e çepa. (cc. 218-219)

O por citar otro ejemplo que centra la soberbia como raíz de todos los males, tenemos el cuento en prosa del párroco en los cuentos de Canterbury:

La soberbia u orgullo, es la raíz de estos siete pecados, pues de él se originan todos los males. De esta raíz brotan diversas ramas, como la ira, envidia, pereza u holgazanería, avaricia o codicia (para que todos entiendan), glotonería y lujuria. Y cada uno de estos pecados capitales posee ramas y ramificaciones (Chaucer, 581)

Lo que ambos autores sugieren es que los pecados no están aislados, muy por el contrario lo más probable es que cometer uno fácilmente lleve a cometer otro. Este es el tipo de

²⁸ Véase “Dictionary and Encyclopedia” del libro de Umberto Eco *From Tree to Labyrinth*. Para darnos una idea, baste leer este par de fragmentos: “*Arbor Porphyriana* or Porphyrian tree, in other words the commentary on Aristotle’s *Categories* written in the third century A.D. by the Neo-Platonist Porphyry in his *Isagoge*, a text that throughout the Middle Ages (and beyond) will be a constant point of reference for any theory of definition” (9). “The *Isagoge* suggests the idea of the tree only verbally, but medieval tradition visualized the project” (14).

pensamiento que encontramos en la moralizaciones del *Alexandre*: si alguien incurre en algún comportamiento reprehensible, es probable que desate una cadena de acontecimientos que terminen en un desastre.

La cuaderna 423 centra la atención sobre un mal hombre:

Auje ally vn mal omne / auol e mal lenguado
 U—U———U / —UU—U—U
 desleal & \$oberujo / vil e desmesurado
 UU—UU—U / —UUUU—U
 Tresidas auje nonbre / el que aya mal fado
 U—UU——U / UU—U——U
 dixo vna palabra / que no l oujeron grado
 —U—UU—U / U—U—U—U

La moral que se construye aquí es evidente para cualquier lector atento del *Alexandre*. A un “mal omne” lo caracteriza la soberbia (tema fundamental del libro), la vileza, la desmesura, la capacidad de general intrigas por medio de la palabra y la deslealtad. En el orden en que las he mencionado, las 2ª y 3ª, vileza y desmesura, se refieren a los señores quienes no deben faltar a la confianza que en ellos han puesto sus vasallos, no deben ser viles. También deben ser prudentes, característica importantísima para cualquier estratega, no caer en desmesura. Las últimas dos, las palabras que generan intrigas y la deslealtad son para proteger el orden social: las intrigas pueden mover a las personas a atacar a su señor, lo que es un acto de deslealtad.

La traición es un tema importante sobre el que se moraliza a lo largo de la diégesis de manera constante. “Nunca fue de los buenos la traición amiga” (1730c). En el pasaje del infierno, leemos una pequeña descripción del personaje alegórico Traición:

Levantose en medio una su criadiella,
 Traición la llamaron luego bien de chiquiella,
 nonbre de grant color e de mala manziella:
 ésta lo trastornó de la çelestial siella (c. 2445)

Como leemos en la anterior cuaderna, se juzga que la traición fue nada menos que la responsable de la caída de Luzbel, la traición va a ser la responsable de la muerte de Darío y de

Alejandro. Es por eso que la traición está relacionada fuertemente con el monarca: puede ocasionar su caída.

Regresemos al pasaje de Pausanias. Ya he expuesto que su propósito es usurpar el lugar del rey Filipo. Analicemos la descripción del personaje que tenemos en la cuaderna 170:

Pausona le diZian / al que Dios de mal poso
U—UUU—U / UU———U
ouolo fecho Philipo / rico e poderoso
—UU—UU—U / —UUUU—U
mas por su ocasion / enloqueçio el astroso
UUUUU— / UUU—UU—U
armo vn consello / malo e peligroso
U—U—U / —UUUU—U

La voz narrativa se encarga de caracterizar a Pausanias, nos dice que “Satanás andaua con él todo encarnado” (173d) . No podría ser más claro, Pausanias es un personaje detestable para el que la voz narrativa pide que Dios no dé buen descanso, que es otra manera de decir que Pausanias merece el infierno. La obra está construida de tal manera que no el homicidio, sino la traición, resulta lo más grave y debe ser reprendido.

Por otra parte, podemos encontrar intrigas y soberbia en varias partes del texto. Quizá las palabras más peligrosas en la cultura occidental son, en cita del *Alexandre* “Prenda esta maçana de vós la más fermosa” (342b). Esta oración “escriviola el Malo de mala escriptura” (341c), es decir, es el ejemplo perfecto de la capacidad de las palabras para generar intrigas que habíamos visto en el mal hombre de la cuaderna anterior. Es justo hacer la oposición entre Helena y Olimpia: de la lealtad puede depender enteramente todo un reino. Por eso es interesante que en torno a la manzana y al juicio de Paris que encontramos otra vez un hemistiquio de cuatro acentos contiguos. En este caso se refiere a la belleza de Venus y a la petición de Paris:

Dixo Venus a Paris / grañt cosa as pedida
—U—UU—U / ——U—U—U
exa que tu demandas / otra ves fuer rrabida
—UU—U—U / —U——U—U

tienenla por ese mjedo / agora escondida
 —UUU—U—U / U—UUU—U
 mas \$epas que en el mundo / non se yo tan vellida (MP c. 389)
 U—UUUU—U / ————U—U

En la cuaderna 389 Venus, la “más fermosa” promete a Paris que le dará a Helena. A partir de esta cuaderna hasta la 399 Venus le indica a Paris qué debe hacer para lograr que Helena traicione a Menelao. Venus pone el énfasis en la belleza de Helena, pero se permite halagarse: Helena es la más bella en el mundo terrenal pero no puede compararse con la diosa. Las intrigas dieron lugar al juicio de Paris, éste sirvió para reafirmar la soberbia de Venus que tendrá como consecuencia la traición de Helena y la caída de un reino.

Intrigas, soberbia y traición, características que vimos en el “mal omne”, están fuertemente ligadas. Ya sea con el ejemplo de Pausanias que no merece otra cosas más que el infierno en opinión de la voz narrativa, o en este pasaje en que se planea y anuncia la ruina de Troya, vemos cómo colaboran una con otra para desestabilizar el sistema social.

La última cuaderna que quiero analizar aquí, al igual que el episodio de Pausanias, ya ha sido comentado desde otra perspectiva. Se trata del discurso de Alejandro después de recobrar la conciencia cuando sus hombres ya lo daban por muerto:

Fuel vjnjendo el seso / recobro su sentido
 —U—UU—U / UU—UU—U
 fue del mal mejorado / pero non bien guarido
 UU—UU—U / UU——U—U
 dixoles ya varones / pueblo tan descosido
 —UU—U—U / —U—UU—U
 non vi tan grañt conçeio / syn feridas vençido (MP c. 896)
 ————U—U / UU—UU—U

Es impresionante que tanto el pasaje de Pausanias como el del discurso de Alejandro se presten tan bien para este tipo de análisis. Si algo debemos extraer de esta afortunada coincidencia es que énfasis y claridad son cruciales para estos fragmentos. Previamente he

delineado en términos generales la estrategia de este discurso. Lo que nos atañe ahora es esta distancia artificial entre Alejandro y sus vasallos cuyo único propósito es ser abatida.

El propósito del discurso es reafirmar los lazos de unión entre Alejandro y sus huéspedes. Por eso es interesante que inicie su discurso descalificándolos, los llama cobardes (“descosidos”) y los reprende por darse por vencidos sin siquiera haber sido heridos, es decir, sin dar combate.

Si salimos en defensa de los vasallos, podemos argumentar que la muerte de su señor los dejaría carentes de dirección: Alejandro es capital para la batalla contra los hombres de Darío. Sin él, no podrían hacer nada, perderían rumbo, tendrían que regresar a casa. Sin Alejandro, estarían efectivamente vencidos, el sistema social al que nos hemos referido anteriormente se vería absolutamente arruinado si los vasallos pierden a su señor. Es por eso que cuando recobra la conciencia, el panorama se vuelve mucho mejor para todos, es la unión de todos pero con Alejandro al frente, lo que les dará la victoria. De esta manera podemos relacionar los cuatro ejemplos anteriores: de una manera u otra, tratan de la importancia de la estabilidad social, se trata de mantener las estructuras a salvo y enfatizan que bajo ningún concepto se debe traicionar al rey.

Es en este sentido que quiero ligar el *excurso* sobre la rima. En muchas ocasiones creamos relaciones entre conceptos motivadas exclusivamente por razones fonéticas. No escapa a ningún lector del teatro de los Siglos de Oro la rima recurrente entre *miel* y *hiel*. La rima puede ser un recurso poderoso para unir conceptos y creo que no es algo ajeno al *Alexandre*.

La rima entre corazón y león es explotada en cuatro ocasiones en el *Manuscrito P*. Cito las cuaternas:

El infant', maguer niño, avié grant coraçón:
yazié en cuerpo chico braveza de león.

Mas destajarvos quiero de la su criazón,
ca convién' que pasemos a la mayor razón. (c. 14)

Atales ha los pelos cuerno faz un león;
la voz cuerno tronido, quexoso'l corazón;
sabe de clerecía quantas artes y son;
franqueza e esfuerço más que otro varón (c. 151)

Cuomo sedié Alexandre mano al coraçón,
aguijó delantero, abaxó el pendón:
¡más irado que rayo, más bravo que león
fue ferir do estava el rey de Babilón! (c. 1005)

¡Tomole con la ira ravia al corazón!:
¡mayores saltos dava que çiervo nin león!
¡Nin popó cavallero nin escusó peón!
¡iva dando a todos muy mala maldición! (c. 1402)

De hecho, en el *Manuscrito P* la palabra “león”, así en masculino singular, sólo aparece en posición final cinco veces. La relación entre “león” y “corazón” es fuerte y en todos los casos es para describir a Alejandro y se establece desde el principio del texto. Las implicaciones de esto son interesantes. Para ello tendremos que explorar ambos elementos brevemente.

El *Bestiario de Cristo* dice que el león denota “realeza y fuerza; y por eso sin duda en sus monedas, Alejandro Magno, y después de él Maximiliano-Hércules, Probo, Galieno y otros soberanos se cubrieron con un casco de piel de cabeza de león” (36). La cercanía entre el león y Alejandro no es propia del poema hispánico, sino de la Historia y de la tradición literaria que en torno a las vidas de Alejandro se ha conformado. El león está relacionado con la divinidad y con la realeza. El sitio *The Medieval Bestiary* a cargo de David Badke explica en qué consiste la alegorización religiosa básica de los leones:

In Christian allegory, the three main natures of the lion each have a meaning. The lion erasing its tracks with its tail represents the way Jesus concealed his divinity, only revealing himself to his followers. The lion sleeping with its eyes open represents Jesus, physically dead after

crucifixion, but still spiritually alive in his divine nature. The lion roaring over his dead cubs to bring them to life represents how God the father woke Jesus after three days in his tomb.

Por otra parte San Isidoro en sus *Etimologias* cuando habla de los animales explica que “the Greek word *leo* is translated as ‘king’ in Latin, because he is the ruler of all the beasts” (251).

Describir a Alejandro como un león es calificarlo moralmente como persona piadosa, lo identifica directamente con Cristo, pero también como un rey por naturaleza, el más apto de entre todos. Si éstas cualidades representadas con el león están relacionadas con el corazón de Alejandro, se sugiera que su destino es el de ser un hombre sobresaliente espiritual y éticamente.

Las características del corazón son importantes. Porque además de el deseo de alejarme rápidamente de la cursilería que puede significar centrarme en la palabra “corazón”, quiero hacer constar que es el responsable de las capacidades intelectivas. Bien dice LeGoff que “el pecho (*pectus*) y el corazón (*cor*), en tanto que sedes del pensamiento y de los sentimientos, se han prestado a usos metafóricos” (*Una historia del cuerpo*, p. 130) por lo que el corazón designa “la vida afectiva y la interioridad, la fuente de los pensamientos intelectuales, de la fe, de la comprensión. Es el centro de las elecciones decisivas, de la conciencia moral, de la ley no escrita, del encuentro con Dios” (*Una historia del cuerpo*, p. 133). Las cualidades del león parecen una paráfrasis de lo que escribe Le Goff. Al inicio Alejandro es retratado como un buen estratega, capaz de tomar las elecciones decisivas adecuadas, es moralmente probo, y en su misma semejanza con el león es un símbolo de su encuentro con Dios.

Un buen punto de comparación son las palabras que dirige Alejandro a Parmenio cuando le aconseja que sorprendan a los persas y los ataquen de noche, dado que de lo contrario será muy difícil vencer. Alejandro molesto replica:

Dixo: “¡Non me semeja d’esta tal razón,
esti tal engaño maña es de ladrón
o de omne covarde que es sin coraçón!

¡Aún semeja fascas maña de traición! (c. 1321)

Un hombre cobarde es aquél que carece de corazón, uno que actúa de noche como los ladrones, y mucho peor, uno que es capaz de cometer traición. Gracias a esta cuaderna, podemos ligar este *excurso* sobre la rima a los apuntes hechos sobre el énfasis y la claridad: en distintos niveles, gracias a varias estrategias formales, el texto focaliza diversos temas, pero uno de ellos sin duda es la condena de la traición por su capacidad de desestabilizar el orden social.

A manera de cierre, quiero volver sobre el discurso de Alejandro. Parmenio es criticado por su cobardía y por lo tanto es caracterizado como una persona sin corazón. Es lógico asumir que podemos calificar de la misma manera al “pueblo descosido” que lamentaba la pérdida de su rey. Si la valentía es sinécdoque del corazón y sabemos que antes del segundo combate contra los persas Alejandro “la su bella mesnada teniela bien bastida; / de cueres e de armas estaba bien guarnida” (1294bc), es porque han recuperado el valor, el corazón, es porque han recuperado a Alejandro.

4. Tensiones. Centralización vs fragmentación. Armas vs letras.

Como resultado de una parte de la interpretación estilística de rasgos formales como ritmo y rima, hemos dado con temas como la soberbia, la traición y la unión señor/vasallos. No es de extrañar que temas tan importantes resuenen en los niveles más básicos del texto. Muy por el contrario, es porque estos elementos propios de la lectura en voz alta tienen el propósito de que el mensaje sea cabalmente entendido por la audiencia. Al final del capítulo anterior, en un arranque de lirismo, apunté que Alejandro era el corazón de su pueblo. Aunque metafórico, no está muy lejos de la realidad, sin embargo, lo importante de esa analogía es que permite hablar de que existe un discurso íntimamente compartido entre señor y vasallos. La manifestación más simple de esto es señalar que comunidad y señor comparten una misma voluntad. De esta manera explicamos que en un discurso de respuesta a Darío, uno de sus hombres le manifiesta su apoyo de la siguiente manera:

¡Señor –dixo Artábatus–, al tiempo en que estamos,
non es buena razón que baraja bolvamos!
¡Entiendo bien que todos con un cuer andamos!:
fasta que nos de Dios prenda, mejor es que suframos. (c. 1676)

Se recogen otras fórmulas para señalar la unión de voluntades de los miembros de una comunidad, como “auién ya entendidos todos los coraçones” (296c) o “todos aujen vn cuer” (1047b). Decir que tenían los corazones entendidos o que compartían el mismo corazón, es la forma poética de decir que todos comparten la misma voluntad: existe concordia. Es preciso que esa voluntad se alinee con la del señor, como vemos en la cuaderna anteriormente citada. El propósito del capítulo final es explicar cómo esta idea se conecta con la idea de la monarquía absoluta y los problemas que ello provoca.

Dante en su tratado *De monarchia* escrito entre 1310 y 1313 (año de su muerte) explica que:

Afirma el Filósofo, con su autoridad venerable, que cuando varias cosas están ordenadas a un mismo fin, conviene que una de ellas regule o gobierne y que las demás sean reguladas y regidas; lo cual es aceptable no sólo por el nombre glorioso de su autor, sino también por la razón inductiva. Si consideramos a un hombre, veremos que ocurre lo siguiente: que, como toda sus facultades están ordenadas a la felicidad, la misma potencia intelectual obra como reguladora y rectora de todas las otras, pues de otro modo no podría alcanzar dicha felicidad. (701)

Según Dante la monarquía es un proyecto político deseable porque asegura la realización plena del individuo. Añade posteriormente que la justicia es deseable para toda sociedad y que “la justicia más poderosa existe solamente bajo el monarca; por lo tanto, para la mejor disposición del mundo se requiere que haya monarquía, o sea el imperio” (703), pero “la justicia suele encontrar alguna vez contrariedad en la voluntad, pues cuando la voluntad no se ha despojado de todo apetito, aunque la justicia exista, ella no existe con todo el esplendor de su pureza, pues el sujeto en algún grado la resiste” (704). Para que no haya riesgo de que la justicia sea obstaculizada, la monarquía es requisito:

Donde no hay objeto alguno que pueda ser deseado es imposible que exista apetito, porque, destruidos los objetos de las pasiones, éstas no pueden subsistir. Pero el monarca no tiene nada que desear, porque su jurisdicción termina solamente con el océano, lo cual no ocurre con los demás príncipes, cuales principados terminan donde empiezan los otros; así, por ejemplo, el reino de Castilla está limitado por el reino de Aragón. De donde se sigue que, entre todos los mortales, el monarca está en condición de ser sujeto más sincero de la justicia. (704)

Este pasaje llama la atención por dos cosas particulares: las menciones de Castilla y del océano. Aprovechemos para hablar un poco del contexto político de Castilla y de las posibles motivaciones de redacción del *Alexandre*. Julian Weiss expone que:

The problems of fragmentation and centralization are not specific to the reign of any one monarch from around the turn of the thirteenth century onwards. The Spanish Alexander legend could have been written either towards the end of the reign of Alfonso VIII (1158–1214) or at the beginning of that of Fernando III (1217–52). It is shaped by a concern for unity in diversity that is relevant to both monarchs; indeed a dialectic of expansion and consolidation characterizes the political agendas of other contemporary European monarchies, belonging to the Plantagenet, the Capetian, and the Hohenstaufen dynasties, as Ana Rodríguez López has shown (1994). She points out how the process of territorial expansion was accompanied by a process of political centralization, but in a particularly paradoxical way. The delegation of power to nobles strengthened the crown's ability to organize its territories, because these nobles were –in theory– tied by bonds of fidelity to the crown, but at the same time this increased the power of the landed aristocracy. (24)

Es por esto que Amaia Arizaleta se inclina a pensar que el poeta del *Alexandre* quizá piense en Alfonso VIII como referente del príncipe macedonio: “s’il fallait identifier une figure royale concrète comme source d’inspiration directe pour l’Alexandre, je serais tentée de proposer celle d’Alphonse VIII de Castille” (259). La razón principal que lleva a Arizaleta a esta propuesta es que por una parte:

Alphonse VIII s’efforce de fonder sur une réputation essentiellement chrétienne son idéologie monarchique face au monde [...] la notion de piété comme pilier de la monarchie castillane commence à se mettre en place au long des dernières années du XII^e siècle et de la première décennie du XIII^e siècle, c’est après 1212 qu’elle se manifeste ostensiblement.” (258)

lo que es homologable con el *Alexandre* porque en su opinión:

L’*Alexandre* préconise les valeurs guerrières et la victoire sur les frontières ennemies; il présente un souverain païen comme un pieux chrétien, dont l’ambition est de conquérir des terres au nom de Dieu. Sa composition, au moment de la mise en place d’une nouvelle impulsion de la royauté, est trop significative, il me semble, pour qu’il s’agisse d’une simple coïncidence. (259)

Dado que Alejandro posee las características de un gran rey tanto en su ética terrenal como espiritual, como nos ha señalado la rima corazón/león y el análisis del discurso en que asume el mando de sus huestes para desafiar a los persas entre muchas otras cosas, Arizaleta

contempla la posibilidad de que el *Alexandre* tenga un propósito propagandístico, dado que, como se sugiere en el fragmento que he citado del texto de Weiss, encaja perfectamente con las necesidades políticas de Castilla: “En effet, l’*Alexandre* –écrit dans la première décennie du XIII^e siècle?– a pu tenir lieu de texte de propagande puisque, nous l’avons vu, il répond parfaitement aux nouvelles nécessités de la monarchie castillane” (258).

Por último, Arizaleta propone que “l’hypothèse de l’existence de quelque lien entre le poète anonyme et la cour castillane est enrichissante” (260). Su argumentación asegura que un libro como el *Alexandre* sería del gusto de los cortesanos en el que se validaría la actividad de la Reconquista y que a la vez halagaría al rey, ya que lo caracteriza como la persona idónea para ser el monarca de las tierras reconquistadas (260). En conclusión, el *Libro de Alexandre* sería el producto del deseo de un poeta que busca agradar especialmente al rey a quien equipararía con el macedonio. Alejandro tiene las mejores cualidades dado que es un buen rey cristiano y si a esto sumamos que la fragmentación de un reino efectivamente debilita el poder del rey, la propuesta no parece descabellada: la solución a todos los problemas es hacer emperador a alguien similar a Alejandro, imponer la monarquía castellana. Como dice Dante, es la forma más adecuada para lograr la felicidad.

No busco desestimar esta lectura. No creo en las buenas y malas lecturas, ni siquiera creo en las lecturas más adecuadas que otras. Valoro en cambio todas las interpretaciones que generan más preguntas y potencialmente nuevas lecturas. Es por eso que la lectura de Arizaleta me parece importante, ofrece una perspectiva fresca que no había sido muy explorada y que abre una discusión fructífera. Sin embargo, en opinión de Weiss la conclusión de Arizaleta “comes at the cost of playing down the poet’s moral interventionism” (112) y en cuanto a la idea de la monarquía absoluta apunta que “*El libro de Alexandre betrays the need as well as the practical impossibility of such an ideological project*” (112).

La interpretación de Weiss es erudita y coherente. Presenta los problemas de la sucesión imperial en la que el linaje juega un papel sumamente interesante en el libro. Dado que Alejandro tiene dos posibles padres biológicos, Filipo y Nectanebo, su linaje tendrá que forjarse por medio de la fuerza ya que, para acabar con los rumores que lo cuestionaban, asesinó a quien fuera su primer maestro. Weiss pone de manifiesto que la validez de Alejandro como monarca se impone a través del uso de la fuerza, elemento que se demostrará a lo largo del libro. Sin embargo, yo aquí leo algo más: si bien no podemos desechar que Alejandro también es un hombre de letras, sí podemos aventurar que existe una tensión entre el Alejandro letrado y el Alejandro guerrero. El macedonio ha hecho una elección simbólica al matar a su maestro Nectanebo por medio de la fuerza: ha subyugado las letras con las armas. Posteriormente, Filipo morirá a manos de Pausanias pero Alejandro tomará su lugar. Ocupa la posición que en teoría le pertenece: aunque su linaje sea dudoso, nuevamente por medio del combate se impone sobre Pausanias, protege al reino del traidor y obtiene la corona. De esta manera hereda las armas de Filipo, no las letras de Nectanebo, y así obtiene el trono.

Este esquema se repite con Aristóteles y Darío. Es crucial el episodio del nudo Gordiano, dado que promete el imperio mismo:

Assí era fadado, qu'en escripto yazié:
qui soltarlo pudiesse emperador serié;
los emperios de Asia todos los mandarié;
¡omne en todo'l mundo contrastar no'l podrié! (c. 833)

Bien expone Weiss que ya que “mas tanto non se pudo el señor esforçar / que pudiesse la puerta de los nudos fallar” (837c), “the famous enigma of the Gordian knot –how to acquire world empire– is solved through force not wisdom” (130). Alejandro conquista el nudo de la misma forma que conquistará a los persas. Todo el conocimiento que Aristóteles le dio durante su infancia (previamente al episodio que analizamos en el capítulo anterior), no le vale para obtener

el imperio: Alejandro o supedita o abandona por completo el camino de la sabiduría y favorece el de las armas para cumplir sus deseos. Por lo tanto, Alejandro al igual que con Filipo, tomará el lugar de Darío de la misma forma en que éste lo obtuvo: por medio de la fuerza. No sólo será el nuevo monarca, se va a desempeñar como el nuevo *pater familias* pues se hace cargo de la familia del anterior monarca.

Si la empresa militar de Alejandro hubiese terminado con la derrota de Darío y hubiera vuelto a Grecia, la propuesta de Arizaleta sería incuestionable. En el contexto de la Reconquista se justifica que se recupere lo que es considerado como propio. Pero ya hemos visto que Alejandro no quiere volver, ya ha ido dos veces en contra de la voluntad de sus huéspedes. La primera ocasión se trata de una turba ignorante que interpreta el eclipse como un mal presagio aunque después de la explicación de Aristander, parece que todo vuelve a la normalidad. La segunda es después de la muerte de Darío:

Los griegos, quando Darío ovieron soterrado,
tovieron que avién su pleito acabado:
todos querién tornar a sus casas de grado,
si del rey Alexandre les fuesse otorgado.

Moviose por la hueste en comedio un ruido:
que, desque Darío era muerto e sobullido,
el rëy Alexandre, que nunca fue vençido,
querrié tornar a Greçia, su lazerio cumplido.

Las nuevas por la hueste fueron tan avivadas;
Non serién más creídas, que fuesen pregonadas:
Fueron a poca hora las estacas rancadas,
Enselladas las bestias, las troxeras guisadas.

Entendiolo el rëy e fue müy irado:
quando murió su padre, non füe más cuitado.
demandó a cabillo el su noble senado:
ante de media hora fue todo aplegado. (cc. 1831-1834)

Empieza una lenta pero comprobable transformación de Alejandro. Después de explicar a su senado que éste es el peor momento para regresar a casa, sus consejeros le piden que tan sólo explique la situación a sus hombres (c. 1838) para que todos estén de acuerdo. Después de un largo discurso, Alejandro expone que nunca más que ahora sus hombres habían poseído tantas riquezas; no es momento para volver, deben quedarse para pacificar la tierras conquistadas por medio del firme establecimiento de sus instituciones:

Vayamos con ellos un poco afaziendo;
irán nuestros lenguajes, nuestro fuero sabiendo;
de nuestra compañía irán sabor prendiendo;
¡después, podremos ir alegres e ridiendo! (c. 1849)

La otra razón es que debe asegurarse de que esos traidores que mataron a Darío no se apoderen de sus tierras en cuanto ellos regresen. Las razones de Alejandro son válidas, sus hombres las aceptan. Pero es así como poco a poco Alejandro va traicionando a sus hombres. Como sabemos, la pacificación de sus nuevas tierras no le bastó. Después irá a conquistar India.

Este es un pasaje clave para la lectura que estoy construyendo. La batalla contra Beso, la campaña contra los escitas y la boda del macedonio con Roxana, están enmarcadas por las ejecuciones ordenadas por Alejandro de tres de sus hombres. Es fácil establecer el paralelismo ya que ambos pasajes son introducidos por cuaternas similares. En el pasaje de Filotas leemos:

El pecado, que nunca se echa a dormir,
el que las malas telas suele siempre ordir,
la bestia maledita tanto pudo bollir,
que bastejó tal cosa onde ovo a reír. (c. 1900)

El caso de Filotas, supuesto conspirador, (cc. 1900-1907), es problemático pues reconoce la voz poética que varias autoridades lo absuelven: “¡Maguer muchos lo salvan, que yo non les he grado” (1907c). El autor del *Alexandre* omite que la confesión de Filotas en la *Alexandreida* se

obtiene bajo tortura, lo que oscurece la veracidad de la confesión según explica en nota Casas Rigall (567).

La segunda ejecución no presenta ninguna incertidumbre. Leemos la cuaderna que inicia el pasaje:

El pecado, que nunca puede seer baldero,
pora dañar los buenos busca siempre sendero;
cuerno es a longana antigo e artero,
vertió de su sal del su falso salero. (c. 1969)

Nuevamente Alejandro escucha rumores de hombres que han probado su valor y da crédito a las habladurías. En este caso ni siquiera son objeto de un juicio. Ante esta actitud, la voz narrativa no puede más que dedicar unas cuadernas en que denuncia la injusticia del macedonio:

Fiziéronle creer al rey grant falsedat:
que Clitus e Ardófilo, leales por verdat,
dizién en su persona cosa de liviandat;
fízolos matar ad ambos ¡mandó grant crüeldat!.

Amistat de los rëys non la tengo por sana,
que creen rafezmente mucha palabra vana:
regálase aína, de noche a la mañana,
contra omne en balde por deslavar la lana.

Ardófilo e Clitus, que ante terçer día
eran de muy grant preçio e de grant valía,
yazién mal esquivados, sin nulla compañía.
¡Mala fue nado qui en este mundo fía! (cc. 1970-1972)

Si bien los pasajes son similares, la gran diferencia está en la actitud de la voz poética. Anota Casas Rigall que a diferencia del pasaje anterior, en la *Alejandreida* este pasaje es relatado muy sucintamente y que “la vaguedad de Gautier –que calla cómo Clito fue asesinado por Alejandro en un arrebato de ira– explica la reinterpretación del poeta del *Alexandre*, que, con todo, condena la actitud del protagonista” (581). Algo ha cambiado, la voz poética que antes se

mostraba empática con Alejandro ahora lo condena rotundamente. Esto explica la omisión previamente comentada en el fragmento de Filotas: estos pasajes retratan que Alejandro está sufriendo una transformación que tendrá mal fin.

Los dos fragmentos están insertos entre episodios de gran movimiento: el primero relata el enfrentamiento con Beso; el segundo, muchísimo más abrupto, rompe la continuidad entre la cuaderna 1968 y 1973.²⁹ Es posible aventurar que esta estrategia pretende que los fragmentos de las ejecuciones pasen ligeramente desapercibidos, pero irán construyendo la caracterización de Alejandro en un hombre codicioso.

Entre estos dos episodios ocurre la campaña contra los escitas. Antes de combatirlos, una embajada de veinte mensajeros trata de razonar con Alejandro. Además de la deliciosa prolepsis “iriés çercar los mares, conquerir los pescados” (1920b) el mensajero escita que es caracterizado como “el omne bueno, que avié bien hablado” (1940a) expone lo siguiente:

Lo que a Dios pediste bien lo has acabado:
de Dario eres quito; de Bessus, bien vengado.
¡Levántate del juego mientras estás honrado!:
¡si se camia la mano, serás bien rebidado. (c. 1922)

Esta es una situación homóloga a la de la destrucción de Tebas en que Cleor, el juglar multicitado para probar que el autor del *Alexandre* no afectaba desprecio a los juglares, pide a Alejandro que no destruya Tebas:

Pero rrey bien deues / otra cosa asmar
UU———U / —U—UU—
non deues por mal omne / desfer tan buen lugar
——UU——U / U———U—
que muchos buenos omnes / yxieron d este valladar
U—U—U—U / U—U—UUU—

²⁹ A decir verdad es tan violenta la discontinuidad que podríamos sospechar una inserción posterior a la primera redacción. Las cuadernas 1968 y 1973 respectivamente dicen: “El rey, maguer novio, non quiso grant vagar; / calçose las espuelas: pensó de cavalgar; / deçendió pora India: fue a Poro buscar; / maguer era cansado, non quiso detardar” y “Fue luego el roído por India levantado, / que era Alexandre en la tierra entrado. / No’l plogo al rey Poro; fue muy mal espantado: / sópole el message áspero e pesado”.

por que al terretorio / deues tu perdonar (MP c. 237)
UUUUU—U / —U—UU—

Esta cuaderna inicia la vuelta de tuerca de la petición de Cleor. Le sigue una lista de personas ilustres originarias de Tebas, por lo que no extraña que lo realce con el ritmo binario, así como que haga énfasis con tres acentos contiguos sobre la figura del rey y la bondad de Tebas. El último hemistiquio, con el ritmo que estudiamos en el apartado de la Guerra de Troya, centra el peso rítmico en “tú”, es decir en Alejandro, al hacerlo el elemento que rompe el balance dual característico del *mester*. La genialidad del discurso de Cleor es apreciada por Alejandro: “Cleor finó su cántica; fue el rey su pagado: / diol’ quanto él se quiso de aver monedado” (242ab) pero no cumplió su propósito: “Tebas fue destroída e fue toda cremada” (243a). Nuevamente vemos cómo Alejandro pasa por encima de las letras y privilegia las armas.

El caso del embajador escita es aún más grave: Alejandro elije no escuchar la buena razón del hombre, pero gracias a murmullos decide matar a Clitus y Ardófilo. Alejandro ha perdido la habilidad de discernir entre un buen consejo y uno malo. Lo que ocurre entre los episodios paralelos que hace que la postura de la voz poética cambie con respecto al héroe, es que éste empieza a dar muestras de su mal desempeño como rey. Se puede argumentar que el sometimiento de los escitas era necesario para terminar de pacificar la región y que bajo esta misma lógica, Alejandro había decidido hacer al hijo de Darío rey de Persia (1947c) y unirse en matrimonio con Roxana. Pero la acción violenta contra los escitas y contra su propia gente no parece tener justificación moral. A partir de este momento, Alejandro se deja llevar por la ambición y traiciona su promesa pues ni él ni sus hombres regresaran a casa tras la pacificación de Persia, en vez de eso se dirigirán hacia India.

Llama la atención que la última caracterización de Alejandro por medio de la rima corazón/león esté en la cuaderna 1402 y no se vuelva a ver en su aventura hacia la India. En

cambio, habrá un elemento que se empieza a hacer presente a partir de la ejecución de Clitus y Ardófilo:

Tanto avié grant cobdiçia con Poro se fallar,
que de dia nin de noche non finó de andar:
¡al omne a que diera la carta a levar
–lo que fue fiera cosa– óvolo d'alcançar! (c. 1986)

La tu fiera cobdicia non te dexa folgar;
señor eres del mundo: non te puedes fartar.
¡Nin podemos saber nin podemos asmar
qué cosa es aquesta que quieres ensayar! (c. 2274)

Fue pora Babilonia a müy grant pressura,
por reçeibir grant gloria e grant buenaventura.
Dávale la cobdiçia alas e calentura:
¡non sabié cuál çelada le tenié la Natura! (c. 2519)

Estas descripciones de la codicia de Alejandro se dan respectivamente antes de su ida a India, antes de su descenso a las profundidades del océano y antes de la descripción de la tienda a la que le sigue el envenenamiento. Los tres episodios son importantes: el primero es, como he venido diciendo, el momento de quiebre en que Alejandro, a pesar de su promesa y de las advertencias, decide ir tras Poro; el segundo está en boca de Craterus, uno de sus consejeros, que le aconseja que detenga su deseo de conquistar más lugares dado que ha sido lastimado por su imprudencia y en teoría ya no debería desear nada más puesto que lo posee todo; en el tercero encontramos una sutil alusión al vuelo que realizó por los cielos dado que “dávale la cobdiçia alas”.

Alejandro ya no es el buen rey cristiano que solía ser. Weiss argumenta que el *Alexandre* pone de manifiesto la tensión del deseo del control total con la paradoja de la finitud de la vida. Su lectura es sofisticada y coherente, pero en este caso me parece necesario apuntar algunos elementos más simples. Gracias a la cita de Dante y a algunas de las cuadernas citadas, es difícil

que deje de resonar en nuestra mente el fragmento que dice: “el monarca no tiene nada que desear, porque su jurisdicción termina solamente con el océano”. Claramente no tenía en mente la leyenda de Alejandro Magno (¿o será justamente porque sí la tenía en mente?), a quien no le bastó con someter toda tierra que pisó, sino que tuvo que bajar al océano y elevarse por los cielos. Otra muestra del incumplimiento de su rol es su respuesta cuando se le aconseja que debe detenerse, justo antes de que decida bajar al mar:

Feches grant derechura, si de mí vos temedes
por algún mal achaque que perderme podriedes,
mas yo en mí non tengo el cuer que vós tenedes:
¡otro esfuerço traigo, el que vós non sabedes! (c. 2287)

Alejandro ya no se encuentra en concordia con sus hombres, la unión entre ellos se muestra sumamente deteriorada. Sus hombres lo siguen porque son buenos vasallos, lo que sirve de contraste para tan desproporcionado señor. El retrato que pintamos de Alejandro en el capítulo anterior se ve amenazado pues ya no empata con el señor justo que Arizaleta argumenta que retrataba el libro.

Su descenso a los mares ha sido caracterizado como un viaje cuya naturaleza es de mera curiosidad intelectual por críticos como Isabel Uría. Casas apunta que “aunque, desde la victoria sobre Poro, la aventura como viaje de descubrimiento está en primer plano, también aflora la ambición del conquistador. El poeta censura este loco afán, como enseguida harán los propios hombres del rey” (635). Desde mi perspectiva esto es una suerte de metáfora hiperbólica que representa cómo Alejandro supedita el conocimiento a su sed de conquista: el conocimiento es el medio que tiene como fin la conquista del mar. La función del fragmento es preparar el encadenamiento entre codicia y soberbia.

La falta resulta mucho más grave en este caso. Apunta Arizaleta que: “l’apogée tragique a été particulièrement préparée à partir du moment où Alexandre dépasse les limites de la

connaissance humaine, en aspirant à posséder le secret –réservé au Créateur– de la mer et des cieux” (118). En este sentido, es interesante ligar esta idea con la argumentación de Le Goff con respecto del pecado original:

El pecado original que precipita a Adán y Eva fuera del Paraíso es un pecado de curiosidad y de orgullo. Es la voluntad de saber la que conduce al primer hombre y a la primera mujer, tentados por el demonio, a comer la manzana del árbol del conocimiento, a desposeer a Dios, de algún modo, de uno de sus atributos más determinantes. (45)

Los actos de Alejandro son equiparables a lo que condenó a la humanidad a una vida de sufrimiento. El pecado de Alejandro ha sido considerar que puede usurpar el lugar de Dios y saber lo que sólo está reservado para la divinidad. Quizá es por eso que la cuaderna 2519 atribuye a Naturaleza el envenenamiento: se trata de justicia poética.

Por último quiero comentar el pasaje del envenenamiento, anunciado por la cuaderna antes mencionada, pero antes de eso vale la pena hacer una recapitulación. Alejandro se ha convertido en un rey codicioso: lo muestra su determinación de conquistar India; imprudente: pues se precipita en la conquista de Sudraca y resulta herido; soberbio: cree que merece conocer los secretos del mar; injusto: manda ejecutar dos de sus hombres más valiosos. Además de estas características, recordemos que ha desestimado en varias ocasiones a los personajes que representan las letras. En este sentido, es cierto que podemos percibir que la voz poética a ratos llega a mostrar cariño por la figura de Alejandro y no faltan ejemplos a lo largo de todo el libro en que se le describa como buen rey, como bien entendido o como valeroso guerrero, pero también hemos dejado más que claro que lo caracteriza como un individuo que ha perdido el piso. La tensión entre armas y letras encuentra varias formas de hacerse notar. En una instancia casi metaficcional, Alejandro señala qué:

Envíonos por esto Dios en estas partidas:
por descubrir las cosas que yazen sofondidas.
Cosas sabrán por nós que non serién sabidas:

¡serán las nuestras nuevas en cántigo medidas! (c. 2291)

Será gracias al trabajo de los poetas que Alejandro logrará vencer la barrera del tiempo a la que alude Weiss: alcanza la fama en la poesía. En ese sentido, el autor del *Alexandre* tiene más poder que Alejandro mismo, pues al relatar la historia de la vida de alguien, el autor tiene cierto control sobre la muerte del personaje. En este caso, el autor del *Alexandre* parece vengarse y poner punto final a la tensión entre armas y letras con una sutileza tan ligera como una pluma. Después de ingerir el veneno “demandó una péñola por vómito fazer” (2615c) y:

Metió el rey la péñola por amor de tornar
–non podrié peor fuego en so cuerpo entrar–:
¡el venino las venas que pudo alcançar,
en lugar de guarir, fízolas peorar!

Es la pluma, herramienta básica del autor del libro, la que termina de matar a Alejandro. Desde Nectanebo hasta Craterus pasando por Aristóteles, Cleor y el mensajero escita, los letrados han sido reivindicados pues por medio de una sinécdoque las letras han subyugado al emperador. Extradiegéticamente, como ya vimos en palabras de Alejandro, es gracias a los testimonios escritos que conocemos la historia del macedonio y el autor decide por medio de su biografía, hacer una firme crítica de los riesgos de la monarquía. La cruel ironía está en que al final es Alejandro el vencedor: no conocemos el nombre del autor hispánico, pero nunca podremos olvidar una figura tan seductora como la de Alejandro Magno.

La conclusión de este capítulo es que el *Alexandre* es un libro que en el nivel político reniega de la idea de la monarquía absoluta. La sugerencia es que para un sujeto que se deja llevar por la adrenalina de la conquista con la monarquía como meta, no bastará con que domine toda tierra conocida como sugería Dante, sino que para ese punto estará tan sediento de poder que no podrá evitar ser codicioso y soberbio: la misma idea de la monarquía absoluta implica el pecado.

Alejandro antes de ir a conquistar India era un rey justo, los persas celebraron que hiciera al hijo de Darío rey de Persia, es decir, que estuviera dispuesto a distribuir su poder, a fragmentarlo. ¿Cuáles son las motivaciones del autor de *Alexandre* para hacer lo que parece ser una crítica tan fuerte de los proyectos de centralización del poder? ¿Tan sólo es un intento de mantener las cosas como han estado desde Carlomagno? ¿Se inspira en la difícil relación que tenían los miembros del clero con los nobles? Ejemplos de choques entre poderes e intentos de someter uno al poder del otro no faltan, pero en cualquier caso, toda respuesta carecerá de certidumbre aunque seguramente podrá producir más y más discusiones.

Conclusiones.

En estas últimas páginas hago una recapitulación de las respuestas que nos han dado los capítulos y trato de articularlas para darles sentido.

El primer capítulo “Una innecesaria defensa de la lectura en voz alta” que se centra en la oralidad, escritura y oralización, ha mostrado que el *Libro de Alexandre* puede echar mano de las estrategias de la oralidad para construir un lazo fuerte con el público a la vez que es un ejemplo de las ventajas que ofrece la escritura como la sistematización y orden del conocimiento para su más efectiva comunicación. Es la oralización combinada con el factor de que el *Alexandre* está escrito en lengua vernácula, lo que lo convierte en una herramienta perfecta para el didactismo lo que lo inscribe dentro de la lógica de lo estipulado en el IV Concilio de Letrán. Dado el carácter social de la comunicación oral, el texto también se puede prestar como una herramienta con potencial político como se discute más adelante.

El segundo capítulo muestra la enorme variedad de metros que encontramos en 4004 versos, particularmente si consideramos que se pretende que el *Alexandre* esté escrito en alejandrinos isosilábicos. También nos permitió matizar la postura de Isabel Uría que argumenta que todos los hemistiquios deben tener dos unidades rítmicas. Con la comparación que realiza Elena González Blanco con las literaturas italiana y francesa, nos percatamos de que el carácter cuaternario de la estrofa radica exclusivamente en el número de versos y por lo tanto se rechaza la hipótesis métrico sintagmática.

Dado que la estilística estudia las excepciones y no las generalidades, el tercer capítulo no estudia los ritmos base del *Alexandre*. En cambio, se analizan varios contextos en que aparece el ritmo binario. Se concluye que su utilización favorece las instancias en que se requiere calma, claridad y especificidad. Con respecto al pasaje de la Guerra de Troya, se nota un incremento en

los hemistiquios de tres acentos. Se puede afirmar que en general, la intención principal es acelerar el ritmo. Podemos dividir los ejemplos analizados en dos grupos aunque tengan el mismo propósito: desafían el carácter dual del hemistiquio. Dichos grupos serían el que lo hace con tres acentos independientes y el conformado por aquellos hemistiquios que desde el nivel rítmico presentan tres acentos, pero en un nivel semántico denotan unicidad y, con esta doble caracterización, violentan la regularidad de los hemistiquios. También hemos visto cómo los acentos pueden cumplir una función enfática. Encontramos hemistiquios con cuatro acentos contiguos cuyos contextos describen actitudes reprobables. Dado que los vicios de carácter están concatenados en el imaginario medieval, uno llevará a otro y esto amenaza la estabilidad social. Surgen temas como la soberbia, la codicia, la traición y la unión entre señor y vasallos. En esta última nota está apoyado el excursus de la rima corazón/león que, entre otras cosas, nos permite abordar el tema del corazón compartido y prepara el terreno para la discusión de la centralización del poder. De esta manera al final del capítulo, con los ejemplos de Pausanias y del discurso pronunciado por Alejandro, se pone de manifiesto que claridad y énfasis se combinan para tocar los temas fundamentales que ya hemos mencionado. A partir de la visibilización de estos temas, se pueden poner en relación para tratar de entender la razón por la cual son abordados y resaltados por la forma.

El último capítulo retoma los temas que arrojó la interpretación estilística y a la luz del contexto político que exponen dos grandes críticos como Julian Weiss y Amaia Arizaleta, tratamos de dilucidar cómo es que exactamente se aborda el tema de la monarquía absoluta. La conclusión es que el *Alexandre* es una crítica severa del proyecto imperial y busca alertar de sus peligros, o bien desmotivar a aquellos que la vislumbren como proyecto político. Si Alejandro representa a la monarquía y el autor busca criticarla, esto también explica la complicada relación entre armas y letras que es expuesta en este capítulo.

Al final quedan las preguntas abiertas: ¿qué es lo que motiva al autor del *Alexandre* para que finalmente se decida a redactarlo? Un último pensamiento al respecto: si la crítica ha aceptado que su carácter didáctico responde a las disposiciones del IV Concilio de Letrán, ¿por qué no se ha sugerido que la crítica está motivada por la difícil relación que tiene la iglesia con el poder político laico? Por lo pronto, este trabajo se limita y se conforma con mostrar cómo desde una firme base de análisis formal, estilístico, temático y político, se puede defender la pertinencia de esa última pregunta.

El análisis del *Libro de Alexandre* desde la perspectiva que ofrezco está lejos de estar terminado en el sentido de que se ha generado nueva información y se esperan nuevas interpretaciones de ella. Espero que este trabajo sea un firme ejemplo del potencial que tiene, dado que las respuestas que arroja son de gran relevancia para los debates críticos que se han sostenido durante las últimas décadas.

Bibliografía.

- Cantar de Mio Cid*, transcripción a cargo de Matthew Bailey, University of Texas, 2015. Sitio disponible en <http://miocid.wlu.edu>
- Libro de Alexandre*, edición de Juan Casas Rigall. Castalia, Madrid, 2007.
- The Medieval Bestiary*, David Badke ed. <http://bestiary.ca>
- ALATORRE, Antonio. “Avatares del alejandrino” *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 2, núm. XLIX, pp. 363-407.
- _____. *Los 1001 años de la lengua española*. FCE, México, 2002.
- ALIGHIERI, Dante. *Obras completas de Dante Alighieri*, BAC, Madrid, 2002.
- ALONSO, Dámaso. *Poesía Española*. Gredos, Madrid, 1971.
- Arizaleta, Amaia. “La translation d’Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre” *Annexes des Cahiers de Linguistique Hispanique Médiévale*, 12, París, 1999.
- BARNEY, Stephen A. (trad). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge University Press, Nueva York, 2006.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística general II*, traducción de Juan Almela. Siglo XXI, México, 1999.
- BOLTER, Jay D. “Remediation”, en Marie-Laure Ryan (ed) *et al. The John Hopkins Guide to Digital Media*. John Hopkins University Press, Baltimore, 2014. Posiciones 12260-12324. Versión Kindle.
- CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*. Alianza Editorial, Madrid, 1994.
- CHARBONNEAU-LASSAY, Louis. *Bestiario de Cristo*. Olañeta, Mallorca, 1997.
- CHAUCEER, Geoffrey. *Los cuentos de Canterbury*, traducción de Pedro Guardia. Cátedra, Madrid, 2004.
- CULLER, Jonathan. *Sobre la deconstrucción*, traducido por Luis Cremades. Cátedra, Madrid, 1998
- DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José. *Métrica española*. Síntesis, Madrid, 2006.
- ECO, Umberto. *From the Tree to the Labyrinth*, traducción de Jane E. Lewin. Harvard University Press, Cambridge, 2001.
- FRENK, Margit “Constantes rítmicas en las canciones populares antiguas” en *44 estudios*, FCE, México, 2006, pp. 497-515.
- FLORES, Leonardo. “Digital Poetry”, en Marie-Laure Ryan (ed) *et al. The John Hopkins Guide to Digital Media*. John Hopkins University Press, Baltimore, 2014. Posiciones 4615-4788. Versión Kindle.
- GONZÁLEZ-BLANCO, Elena. *La cuaderna vía en su marco panrománico*. Ed. Fundación Universitaria Española, Madrid, 2010.
- GYBBON-MONYPENNY, G. B. “The Spanish *Mester de Clerecía* and its Intended Public” *Medieval Miscellany presented to Eugene Vinaver*. Nueva York, Barnes and Noble, 1965, pp. 230-244.
- HARRIS, Richard L. “In the Beginning was the Proverb: Communal Wisdom and Individual Deeds in the *Íslendingasögur*”. http://www.usask.ca/english/icelanders/applic_PCP.html

- ISER, Wolfgang. "The Reading Process. A Phenomenological Approach" *New Literary History*, vol. 3, núm. 2, 1972, pp. 279-299.
- KLEIMSCHMIDT, Harald. *Understanding the Middle Ages*. Boydell & Brewer, Woodbridge, 2000.
- LE GOFF, Jacques *et al.* *Una historia del cuerpo en la Edad Media*, traducido por Hosep M. Pinto. Paidós, Barcelona, 2005.
- LECOY, Felix. *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Achipêtre de Hita*. Ed. Gregg International, Londres, 1974.
- LIU, Yin. *Medieval Codes Project*. <http://www.medievalcodes.ca/p/project-summary.html>
- MACRÍ, Oreste. *Ensayo de métrica sintagmática*. Gredos, Madrid, 1969.
- MORREALE, Margherita. "Dança general de la muerte" *Revista de literatura medieval*, núm. 3, p. 9-50, 1991.
- NAVARRO, Tomás. *Arte del verso*. Ed. Colección Málaga, México, 1975.
- _____. *Manual de entonación*. Ed. Guadarrama, Madrid, 1974.
- ONG, Walter J. "Orality, Literacy, and medieval textualization" *New literary history*, vol. 16, num. 1, 1984, pp. 1-12.
- _____. *Interfaces of the Word*. Cornell University Press, 1977.
- _____. *Orality and Literacy*. Routledge, Londres, 2002.
- QUILIS, Antonio. *Métrica Española*. Ariel, Barcelona, 2007.
- _____. *Principios de fonética*. Arco Libros, Madrid, 2010.
- RUIZ, Juan. *Libro de buen amor*, edición de Jacques Joret. Taurus, Madrid, 1990.
- STOCK, Brian. *The Implications of Literacy*. Princeton University Press, New Jersey, 1983.
- SVEVO, Italo. *La conciencia de Zeno*, traducción de Guillermo Fernández. Universidad Veracruzana, Xalapa, 2009.
- URÍA, Isabel. "Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía" *Revista de poética medieval*, vol. 7, 2001, pp. 111-130.
- _____. *Panorama crítico del mester de clerecía*. Castalia, Madrid, 2000.
- WEISS, Julian. *The Mester de Clerecía. Intellectuals and Ideologies in the Thirteenth-Century Castile*. Tamesis, Woodbridge, 2006.
- ZUMTHOR, Paul. "The Text and the Voice" *New literary history*, vol. 16, num. 1, 1984, pp. 67-92.

Sitio personal de Juan Casas Rigall

http://webspersoais.usc.es/persoais/juan.casas/Libro_de_alexandre.html