



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

**ELEMENTOS DE LA POÉTICA DEL  
*MESTER DE CLERECÍA***

**TESIS**

PARA OBTENER EL GRADO DE  
**LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS  
HISPÁNICAS  
(LETRAS HISPÁNICAS)**

PRESENTA  
**ADAM A. VÁZQUEZ CRUZ**

ASESORA:  
**MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA**



**CIUDAD UNIVERSITARIA**

**NOVIEMBRE 2012**



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.

*plc*

## Agradecimientos

Dedico esta tesis a mis padres que tanto me quieren y que tanto quiero. Como versión libre del coro de la famosa canción de Marvin Gaye, para mis padres no ha habido ni montaña tan alta, ni valle tan bajo, ni río tan ancho como para que no hicieran todo lo posible para apoyarme en el proceso de tesis, en los cuatro años de licenciatura y en estos 23 años de ser padres e hijo. Los quiero profundamente.

Merece especial mención María Teresa Miaja de la Peña, *mamá* celestinesca para algunos de nosotros (dos específicamente), pues es pieza fundamental de mi formación como estudiante. A lo largo de estos años he participado de cursos de maestría, diplomados, proyectos y coloquios a su lado, por lo que no puedo más que expresar mi agradecimiento infinito; es ella quien me enseñó a *leer*. Por otro lado, también ha sido una amiga muy generosa cuya conversación y *castigos* tengo en gran estima. Muchas gracias.

Agradezco a mis sinodales Leonor Fernández, Brenda Franco, Axayácatl Campos y Aurelio González por haberme leído, por sus comentarios acerca de la tesis y por las clases de licenciatura que tuve la suerte de tomar con ustedes, pero también por la amena relación que he podido mantener con cada uno. De la misma manera a varios de los maestros que durante la licenciatura tuve el gusto de conocer. A Concepción Company cuyo curso de Filología ha sido uno de los mejores que tomé, a Mariana Ozuna que me obligó a leer una manera distinta a la que tenía por costumbre y a Martín Ríos que me ayudó a ver la Edad Media desde otra perspectiva.

Agradezco a mis amigos:

A Ana por ser *chief* y todo lo que ello implica. ¿Quién diría que aquello de *chief* que empezó por el *Libro de Apolonio* iba a venir a parar a una tesis sobre el *mester*? A Doi por todas las horas de discusión acerca de literatura que hemos tenido y por la amistad que nos une y que en los momentos importantes se ha dejado ver. A Luis Miguel a Lucía y a Fernando por acompañarme dentro y fuera de clases, por conducirme a otras lecturas y por todos los momentos alegres que hemos pasado, como aquella vez por estaturas afuera del edificio de Felipe; ya saben, regresos a Satélite, trámites y más trámites y *Dante's Inferno*. A Tales, cuyo apodo seguirá siendo un misterio. A Paulina del Collado porque la quiero mucho y por ser pieza fundamental en la factura de esta tesis: ella me llevó diario durante más de un mes al Colegio de México. A Eduardo de Gortari por todo lo que sabe que significan las palabras The Vaccines, Arcade fire, Morrissey, The Smiths, The Cardigans, The Black Keys, Arctic Monkeys, *El manantial latente* y creo que por sobre de todas las cosas, C'mere. A Jorge, a Víctor y a María Luisa, así como a todos los integrantes del SEA, a la Comunidad del anillo y demás personas que estuvieron presentes en la última faceta como Rafael Mondragón, Rosario Valenzuela, Roberto Cruz Arzabal e Israel Ramírez. Por último, a Irasema por haberme acompañado pacientemente y haber sobrevivido este neurótico proceso que ha sido terminar la tesis.

## Índice

Introducción.	5
Tabla de abreviaturas.	10
1.- ¿Qué ha dicho la crítica del término <i>mester de clerecía</i> ?	11
1.1.- Génesis y desarrollo.	12
2.- Implicaciones de la forma del <i>mester de clerecía</i> .	29
3.- Artes poéticas en los textos del <i>mester de clerecía</i> .	42
4.- Características formales de versos y estrofas.	50
5.- Comparación de exordios.	77
6.- Contraste con <i>Rimado de palacio</i> .	85
Conclusiones.	101
Bibliografía.	108

## Introducción.

En este trabajo voy a explorar algunos elementos propios de la poética del *mester de clerecía*. La necesidad de conocer estos elementos surge tanto de la impresión de que hay una poética detrás de los textos escritos en *cuaderna vía* del s. XIII, que los distinguen del resto, como de la multiplicidad de opiniones que la crítica ha brindado. Ante estas dos situaciones, me he dado a la tarea de hacer una investigación bibliográfica a la par de varios análisis para comprobar una hipótesis: existen elementos suficientes como para considerar que los textos escritos en cuartetos de alejandrinos (*cuaderna vía*, como llama la crítica a esta estrofa) del s. XIII, a la vez que componen un *corpus* homogéneo, se apartan de otras creaciones literarias, por lo que perfectamente se pueden agrupar bajo el rótulo *mester de clerecía*. Esta no es una posición nueva, Isabel Uría defendió esta postura durante mucho tiempo sin cambiar de opinión, sin embargo, es necesaria una revisión de sus argumentos y de sus procedimientos.

En el primer capítulo de la tesis se hace un breve recorrido por la genealogía del término *mester de clerecía*. Se vislumbran dos posturas que se han comportado como antagónicas a pesar de que en realidad, son complementarias: hay quienes defienden que lo que hace del *mester de clerecía* un *corpus* homogéneo es la forma, mientras que otros ponen el acento en su carácter culto. Dentro de estas dos grandes vertientes podremos observar varios matices, ya que por un lado hay quienes usaron la etiqueta con ligereza y también está quien postula que debe dejar de usarse pues es un rótulo impreciso. A fin de cuentas, dado que el carácter culto no es exclusivo del *mester de clerecía*, al igual que

varios, me inclino por considerar que es la forma lo que caracteriza al *mester* frente a otro tipo de textos.

En el segundo capítulo exploro dos de las implicaciones de llevar al extremo la idea de que la regularidad formal es sumamente estricta en los textos del *mester*. Abordo las ideas que dan pie para pensar que el público principal de los textos en cuestión son clérigos que están en proceso de formación académica. Puedo adelantar que no rechazo esta idea, pero sostengo que no es restrictiva, es decir, que no sólo los clérigos son receptores de los textos. Lo segundo en este capítulo es cuestionar la tesis que postula que los textos del *mester* además de ser un vehículo para aprender la doctrina católica, también perseguían enseñar las nuevas reglas de la ortografía del castellano. Esta tesis sirve de apoyo a la idea anterior además de sostenerse gracias a ella: que los textos del *mester* se reservan únicamente para un público universitario en proceso de formación. A pesar de que es notoria la educación académica de los autores del *mester* y la intención de educar está presente en los textos, las dos tesis previamente expuestas son muy discutibles. Esto no quiere decir que me retracte en cuanto a que considero que la forma caracteriza a los textos del *mester*, sino que hay que ser cuidadosos con esta posición, pues la regularidad no es tan estricta como algunos críticos afirman. Esto se verá un poco más adelante en el cuarto capítulo.

El tercer capítulo empieza con la distinción de qué es poética y qué es arte poética. Después, como en cualquier trabajo que trata el *mester de clerecía*, hay un análisis detenido de la segunda cuaderna del *Libro de Alexandre*, donde además de estudiar los posibles significados de los hemistiquios, también tomo en cuenta las opiniones de quienes ya han analizado la que probablemente es la cuaderna más célebre de todas. Luego, a partir del examen de otras artes poéticas, nos podemos percartar de varias de las características

importantes de los textos que nos ocupan, una de ellas por ejemplo es la de la traducción, característica inherente a todos los textos del s. XIII. Poco a poco van surgiendo los elementos que más tarde postulo como constitutivos de la poética del *mester*.

El cuarto capítulo trata acerca de la versificación y del ritmo de los versos. Actualmente pensamos en el verso alejandrino como aquel de catorce sílabas con cesura después de la séptima y que acepta la ley de la compensación en ambos hemistiquios, pero esto no siempre fue así. No sólo existe vacilación en cuanto a la medida del alejandrino, que se dijo que podía tener desde 12 hasta 16 sílabas, sino que sus patrones rítmicos son tan variables, que no se podría decir que existe regularidad. A pesar de ello, estudiosos de la métrica como Rudolph Baehr y Oreste Macrí, establecen ciertos patrones rítmicos característicos tanto del alejandrino en general, como del usado por Berceo en particular. El trabajo de Macrí es tomado como base por Uría quien crea su propio sistema rítmico-sintagmático de análisis. Los resultados de sus estudios hacen suponer que los autores del *mester* se guiaban por moldes rítmicos muy específicos, aunque para sostener esa aseveración, continuamente se ve obligada a modificar los textos. Por otro lado, varios han señalado el carácter esticomítico de los versos en cuestión así como su regularidad métrica y el uso sistemático de la dialefa. El análisis, por lo tanto, emplea el sistema de Uría, el sistema de Macrí para encontrar períodos rítmicos, estudia la regularidad métrica y también observa si es que se cumple la tendencia a la esticomitia y el empleo de la dialefa sistemáticamente. Los textos analizados son fragmentos iniciales del *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio* y los *Milagros de Nuestra Señora*. Estos criterios nos ayudan a saber qué tanta regularidad formal existe en los versos del *mester*. La comparación de los resultados arrojados por el análisis nos permite emparentar definitivamente estos textos.

El quinto capítulo es un breve análisis de los exordios de cuatro obras: *Libro de Alexandre*, *Libro de Apolonio*, *Vida de Santo Domingo* y los *Milagros de Nuestra Señora*. La presencia o ausencia de cuatro elementos que son: encomendarse o bien mencionar alguna figura divina, valoración positiva del texto o bien mención del provecho que se obtiene al escuchar la obra, apelación al público y una tangible presencia del autor, según lo visto, son importantes para conformar un exordio propio de un texto de *mester de clerecía*. En principio parece que estos elementos podrían estar en cualquier otro texto, pero aclaro que muy probablemente no estarían de la misma manera. Por otro lado, parece conveniente aclarar que el análisis de los elementos del exordio para delimitar si efectivamente estamos ante un texto del *mester*, sólo es pertinente una vez que nos encontramos ante textos escritos en *cuaderna vía*, por lo que en caso de encontrar estos elementos dispuestos de manera similar en un texto que escapa a la condición de estar en esta particular estrofa, no sería suficiente para argumentar que se trata de un texto que pertenezca al *corpus* del *mester de clerecía*.

Ante los problemas que pudiera existir con los análisis tanto del cuarto como del quinto capítulo, ya que por más que obtengamos resultados homogéneos, éstos no son suficientes para asegurar la regularidad formal, parece conveniente realizar un contraste con otro texto, uno que escape del linde temporal, por lo que escogí *Rimado de palacio*. A pesar de no estar compuesto en su totalidad por cuadernas, *Rimado de palacio* ha sido considerado por algunos críticos como Julian Weiss, un texto que pertenece al *mester de clerecía*. Por ello en este capítulo se analizan los versos con los mismos criterios expuestos en el capítulo cuatro y también el exordio, como se hizo con los demás textos en el capítulo quinto. El contraste entre los textos del s. XIII y *Rimado de palacio*, nos deja ver que existen diferencias entre estos. De esa manera no sólo se puede excluir a los textos del s. XIV sino

que este mismo contraste visibiliza las características que dan homogeneidad a los textos del s. XIII. Al final de este capítulo, también se estudia la importancia del exordio y de su constitución desde el punto de vista de la Teoría de la recepción, pues los horizontes que los exordios permiten proyectar acerca de las obras son igualmente distintos entre los textos de ambos siglos.

El objetivo es que a lo largo de los seis capítulos sea posible aclarar qué es aquello a lo que la etiqueta *mester de clerecía* se refiere, desde luego, para afirmar no sólo que el uso de la etiqueta es válido, sino también para saber delimitar sus alcances. No pretendo que los aspectos analizados sean los únicos que deben ser tomados en cuenta, pero me parece que es necesario ir delimitando qué características son propias del *mester*. Este es un largo camino que requiere de un mayor análisis, particularmente el estudio de los esquemas rítmicos, pues lo ideal sería contar con el análisis entero de todas las obras, así como hacerlo con todas ellas, por lo que los resultados tienen un carácter provisional, sin embargo no por ello carecen de validez. También hay que considerar que estos resultados pueden estar afectados por el uso de ediciones críticas, ya que materialmente me es imposible trabajar con ediciones paleográficas de todos los textos o bien con manuscritos o reproducciones facsimilares de estos. A final de cuentas como cualquier apasionado del *mester de clerecía*, aspiro a que mi trabajo (además de ser suficiente para obtener mi grado de licenciatura) bien valga *un vaso de bon vino*.

Tabla de abreviaturas.

*Alexandre: Libro de Alexandre*

*Apolonio: Libro de Apolonio*

*MNS: Milagros de Nuestra Señora*

*MSL: Martirio de San Lorenzo*

*PFG: Poema del Fernán González*

*PSO: Poema de Santa Oria*

*VSD: Vida de Santo domingo*

*VSM: Vida de San Millán*

## 1.- ¿Qué ha dicho la crítica del término *mester de clerecía*?

Es frecuente encontrar en varios manuales de literatura española menciones al *mester de clerecía*. Esta etiqueta resulta útil, por ejemplo, cuando se utiliza de la forma más ambigua y extendida, particularmente cuando la usamos como un elemento de exclusión, es decir, cuando decimos qué no es *mester de clerecía* como cuando nos referimos a un poema con versos irregulares, de origen popular y producido por alguien que no pertenece a las altas esferas de la cultura; el *Cid* se erige como ejemplo perfecto. Ese es el uso más inmediato del término *mester de clerecía*, cuando hacemos una división que en otro caso que no sea el de la literatura medieval española, haríamos con los términos de literatura culta y literatura popular.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Hay que aclarar que el *mester de clerecía* no es la totalidad de la literatura culta, pero sí pertenece a ella. Margit Frenk expone la división del Marqués de Santillana con respecto a la modalidades de la poesía “Santillana distingue en ésta tres grados: *sublime* (obras en griego y latín), *mediocre* (obras en lengua vulgar escritas por trovadores y otros poetas de renombre de acuerdo con ciertas reglas) e *ínfimo* (obras en lengua vulgar, compuestas para el pueblo bajo por juglares que no siguen las reglas)” (1971, p. 9). En este caso nos interesan el grado mediocre y el ínfimo, cuyas características están someramente esbozadas en la cita; es posible ubicar los poemas del *mester* dentro del grado mediocre. Margit Frenk continúa la caracterización de la poesía popular en contraste con la culta “la colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos y rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos (caudal limitado, pero no necesariamente reducido). Dentro de él debe moverse el autor de cada nueva canción para que ésta pueda divulgarse; dentro de él, también los innumerables individuos que, al correr del tiempo, la retocan y transforman. Queda poco margen para la originalidad y la innovación, aunque éstas no están excluidas. Y he aquí la principal y radical diferencia entre la poesía producida por una “escuela poética popular”, como con tanto acierto la ha llamado Sergio Baldi, y la de una escuela literaria “cultura”. En ambas hay comunidad de recursos, pero una deja libertad a la expresión individual y única, mientras que la otra la limita enormemente” (1971, p. 11) y como vemos, el autor de poesía culta es aquél que ejerce el poder de esa expresión individual y la hace sentir en el poema, mientras que en la poesía popular se impone la colectividad al mismo creador. Por último, Margit Frenk expone brevemente la relación entre poesía folklórica y poesía religiosa “desde mucho antes de iniciarse la dignificación de la poesía popular en España, la lírica religiosa en lengua vulgar había estado en estrecho contacto con la canción folklórica. En su afán por acercarse al pueblo y por enardecer su fe, los frailes adoptan su lenguaje, su música, su poesía” (1971, p. 23) por lo que debemos pensar que se copia el estilo (véase nota 32) pero no el contenido. En conclusión podemos situar los poemas del *mester de clerecía* en la poesía culta en oposición a la poesía popular ya que: a) pertenece al grado mediocre de Santillana pues están escritas en romance sujetos a ciertas reglas, b) se impone la voz de un creador que, si bien dialoga con su propia tradición, no ve obstaculizado el despliegue de su originalidad, c) porque si se copia el estilo sólo es en función del público al que va dirigido, lo que constituye una argucia retórica bastante compleja, usar un registro distinto al que normalmente se emplea para hablar de temas religiosos.

La necesidad de hacer ese tipo de divisiones es propia de la crítica literaria, pero el término *mester de clerecía* parece carecer de precisión; prácticamente cada aspecto que puede ser considerado como característico del *mester* ha sido problematizado. Para algunos el aspecto más importante es la forma; hay quienes creen que es lo que le da unidad al *corpus* de poemas que podemos considerar dentro del *mester*, mientras que hay otros que consideran que se debe poner atención principalmente en su carácter culto. A partir de esta división que no resulta del todo clara pues los términos no son opuestos (un poema puede tener carácter culto y estar en cuartetos de alejandrinos, pero eso no lo hace pertenecer al *mester de clerecía*), otras características son abordadas. Dentro de las mismas líneas que he señalado (forma y carácter culto) existen problemas; por ejemplo, si aceptamos que es la forma lo que le da unidad a un grupo de poemas, nos apoyamos en la creencia ciega de que estamos ante textos sumamente regulares, pero, ¿es en verdad tan rígida la forma de poemas como el *Libro de Alexandre*?<sup>2</sup> Por otra parte, si hacemos caso de la cultura mostrada por los autores, podemos preguntarnos qué tipo de educación recibían, para quiénes escribían y por qué razones lo hacían. Esos sólo son algunos de los temas que la crítica ha tomado en consideración y que se abordarán a lo largo de este trabajo.

Seguramente uno de los asuntos más problemáticos cuando se habla de géneros, de nombres de escuelas o modas poéticas, es la misma validez de la etiqueta con que nos referimos a un grupo de obras. Por eso, vamos a iniciar este recorrido por la crítica con una pequeña genealogía de la denominación *mester de clerecía*.

---

<sup>2</sup>A partir de ahora me referiré a él como *Alexandre*. En todos los casos utilizaré la edición de Juan Casas Rigall a menos que se exprese lo contrario.

## 1.1 Génesis y desarrollo.

En principio, parece que conocer el origen de las cosas nos ayuda a saber su verdadero significado, por eso varios estudiosos del *mester de clerecía* se remontan a los primeros tiempos en que se utilizó el término. Cualquier persona más o menos versada en los menesteres de la literatura medieval hispánica, podría asumir inocentemente que su aparición y uso se refiere inmediatamente a la muy comentada segunda estrofa del *Alexandre*, y si bien de ahí se extrae, tenemos que poner en duda que los antiguos poetas del s. XIII pensaran que escribían en *mester de clerecía*, y como rescata Christopher J. Donahue, “the Castilian translations of the French *Livres*, dating to the court of Sancho IV suggest that the words *mester* and *clerecía* did not combine to form a readily recognized lexical item in the language of translators” (pág. 482).<sup>3</sup>

Debemos entonces aceptar que la denominación *mester de clerecía* es tardía. Esto no anula la posibilidad de que los poetas del s. XIII que escribían en cuadernas de alejandrinos tuvieran conciencia de que lo hacían de una manera determinada, como diría Isabel Uría, con una voluntad de forma, pero es prudente aclarar que la etiqueta *mester de clerecía* no es una invención de los contemporáneos de Berceo, sino de la crítica literaria.

Después de la revisión que a continuación se hace, aventuro una definición posible: además de ser una etiqueta tardía, el *mester* reúne a los textos escritos por la *cuaderna vía* del s. XIII, la característica principal es su versificación y aunque todos los textos abrevan de fuentes cultas, este no es el rasgo que los caracteriza, o dicho de otra forma, no es el rasgo que lo distingue frente a otros tipos de textos.

---

<sup>3</sup> De la misma opinión es López Estrada “La *clerecía* como tal, en todo lo que significa en los autores y en el público de sus obras sobrepasa este molde y es algo más complejo que una «escuela» literaria existente sólo en la literatura española. La complejísima red de significaciones que arrastran *ministerium* y *clericus* en las lenguas románicas inhibe un uso tan preciso y definido como el que me vengo refiriendo”(1978, págs. 172-173).

Existen varios trabajos que rescatan la genealogía de la denominación que nos ocupa, como los de Isabel Uría, Christopher J. Donahue o bien de Francisco López Estrada. A pesar de que entre ellos existen varios desacuerdos, todos coinciden en que el primero en usar el término fue Manuel Milá y Fontanals (Donahue, pág. 480; Uría, 2000, pág. 20). Fontanals habla del *mester de clerecía* para caracterizar la forma en que el *PFG*<sup>4</sup> está escrito:

No mucho después de Berceo fue escrito el *Libro o Romance* conocido con el nombre de *Poema de Fernán González*. Su autor fue de Castilla la Vieja, según manifiesta el entusiasmo con que habla de esta tierra, e indudablemente monje de Arlanza; se refiere a fuentes escritas y muestra un vago conocimiento de la verdadera historia de España. Su forma es como en Berceo la del mester de clerecía, y se aparta de la poesía popular por su estilo más amplificativo y razonado, sobre todo en las plegarias y en los discursos, y por ciertas alusiones eruditas; pero al mismo tiempo conserva hábitos propios de aquella poesía en las enumeraciones de combatientes, en las vigorosas descripciones de batalla, en ciertos pormenores poéticos y en los honoríficos dictados que aplica al héroe (pág. 251).

Como vemos, Fontanals parece apoyarse en la segunda estrofa del *Alexandre* pues resalta que el *PFG* se aleja de la poesía popular (non es de joglaría). Además se presentan dos aspectos que resultarán fundamentales para la crítica posterior, la forma y el carácter erudito.<sup>5</sup> Más adelante en su texto, Fontanals delimita cuál es la forma del *mester de clerecía* y menciona a las obras que considera dentro del grupo:

TETRÁSFORO MONORRIMO. Esta forma, que era la del *mester de clerecía*, equivale a cuatro versos de un romance de 7+7 sílabas (la rima suele ser perfecta). La semejanza con el romance se aumenta cuando alguno de los hemistiquios es irregular de 8, como no hallamos en Berceo [...] ni tampoco son comunes en el *Apolonio* ni en el *Alejandro*, pero sí en el *Poema de Fernán González* [...] y

---

<sup>4</sup>A partir de ahora *PFG*. Utilizo siempre la edición de Juan Victorio.

<sup>5</sup>Uría apunta “en la noción de Milá Fontanals el nombre mester de clerecía implica la idea de una forma métrica y estrófica, vista como la marca distintiva de la escuela así designada” (2000, p. 21) pues le interesa hacer énfasis en que es la forma lo que define la escuela del *mester de clerecía*, mientras que Donahue hace caso de ambos aspectos “In this context mester de clerecía describes in very vague terms (an ironic fact considering the subsequent impact its appearance would have upon the field) two features of the *PFG*: its form (later clarified as consisting of “el verso de 7+7 sílabas”), and the erudite nature of its author” (p. 481).

especialmente en el Arcipreste de Hita [...] Abundan también en el *Rimado de Palacio* (págs. 554-555).<sup>6</sup>

Posteriormente es Menéndez Pelayo quien hace uso del término. Dado que hay una fuerte discrepancia entre Donahue y Uría con respecto al sentido con que utilizó Menéndez Pelayo el rótulo *mester de clerecía* (pues uno interpreta que es la forma y otro hace más énfasis en el carácter erudito de los autores<sup>7</sup>), resulta conveniente leer a Menéndez Pelayo sin prejuicios; en realidad menciona ambos aspectos:

Esta escuela, para marcar su distinción respecto del arte rudo de los juglares, se daba a sí propia el título de *Mester de clerecía*, esto es, oficio, ocupación o empleo propio de clérigos, tomada esta palabra *clérigo* en el sentido muy lato con que se aplicaba en los tiempos medios, como sinónimo de hombre culto y letrado, que había recibido la educación latino-eclesiástica (pág. 161).

Podemos observar que en la cita anterior prevalece la idea de que los poemas del *mester* se alejan de los poemas juglarescos, pero cuando menciona el carácter culto, se refiere a los autores y no a los textos. Uría no se equivoca, pues escribe certeramente que Menéndez Pelayo “pone acento en la cultura escolástica de los autores”, pero se le puede reprochar que no haya ido un poco más a fondo pues Menéndez Pelayo también dice que:

Afectaba esta escuela sumo desprecio hacia las formas toscas y desaliñadas del arte juglaresco, y en cambio, gustaba de pregonar sus propias excelencias como *arte de nueva maestría y mester sin pecado*, preciándose además de *contar las sílabas* y de *fablar cuento rimado por la cuaderna vía* (pág. 161).

---

<sup>6</sup> Las mayúsculas son del autor. Podemos rastrear también desde aquí la división que más tarde hará explícita Uría: pertenecen al *mester de clerecía* sólo los poemas del XIII si sostenemos que la forma es el elemento definitorio, también más adelante veremos que en el mismo tratamiento de los temas hay una diferencia clara.

<sup>7</sup> Uría dice que “Menéndez Pelayo desplaza la importancia de la forma externa, dejándola en un segundo plano, y, en cambio, pone el acento en la cultura escolástica de sus autores, en su educación latino-eclesiástica” (2000, pp. 23-24) mientras que Donahue concluye “finally, Menéndez Pelayo, just as Milá y Fontanals had done before him, establishes that the distinguishing feature of the school is one of form” y termina su idea citando a Menéndez Pelayo “en lo que coinciden es en la metrificación”(p. 480).

Para describir la forma en que se presentan estos poemas, Menéndez Pelayo hace una versión propia de la segunda estrofa del *Alexandre* y asume que como arte poética, aplica para el resto de los poemas del *mester*. Posteriormente dirá que en lo que coinciden estos poemas es en su forma métrica por lo que habrá que concluir junto con Donahue que, sin dejar de reconocer que detrás de los textos hay hombres eruditos, lo que postula Menéndez Pelayo es que la forma es lo que une a los poemas del *mester de clerecía* o bien, que la forma es el rasgo fundamental.<sup>8</sup>

El siguiente en usar el término, aunque de manera muy poco afortunada, fue Cejador y Frauca pues nos ofrece una definición bastante oscura. En su introducción al *Libro de Buen Amor* dice que “nació en los comienzos del s. XIII un género de poesía, ni épica ni lírica, que los mismos poetas llamaban *mester de clerecía*” (pág. X). Es justo comentar que caracterizar ciertos textos como de poesía ni lírica ni épica, no dice nada. Cejador resalta el carácter culto del *mester*<sup>9</sup> y además “extiende, pues, los límites temporales del *mester de clerecía* desde el siglo XII hasta finales del siglo XIV”(Uría, 2000, pág. 24). Incluye al Arcipreste, lo cual no es nada extraño para la crítica de su tiempo, pero llama la atención que incluya a don Juan Manuel dentro de los escritores del *mester*. Nicasio Salvador en uno de sus artículos parece disculpar de estas imprecisiones a Cejador y comenta:

---

<sup>8</sup> Dice Donahue al respecto “it is observed that the earliest definitions of *mester de clerecía* are inextricably tied to form; *form* is the attribute which most clearly determines the boundaries of the term's meaning” (p. 480). Hasta aquí parece que las conclusiones de Donahue se comprueban, pero vale la pena aclarar que la idea principal de su trabajo es que el *mester de clerecía* es una etiqueta poco clara pues a lo largo de la historia de la crítica literaria ha sido usada sin mucho rigor. Al revisar a los primeros críticos que usan el término, entre otras cosas, pretende demostrar que el marbete fue usado para marginar a los poemas del *mester* de sus estudios poéticos. Apoya esta idea con la siguiente cita de Menéndez Pelayo “no es nuestro propósito entrar en el análisis de cada uno de los poemas de clerecía. La mayor parte de ellos no son líricos, sino narrativos, y esta circunstancia casi los excluye del presente estudio” (Donahue, p. 481) pero también es justo decir que en la obra de Menéndez Pelayo, a partir de esa declaración, le dedica 46 páginas a las obras que él considera dentro del *mester*, por lo que no parece ser un tema marginal en su obra.

<sup>9</sup> Comenta Uría al respecto que “para Cejador el molde métrico-rítmico y estrófico no era el elemento esencial, caracterizador del *mester de clerecía*” (2000, p. 6).

Cabe concluir que, si nos limitáramos al son de las palabras, –como diría Juan Ruiz–, el marbete *mester de clerecía* serviría para designar, sin más especificaciones, la actividad de escritores cultos o intelectuales en quienes, dadas las peculiaridades socioculturales de la época, recaía, a veces, la condición sacerdotal (págs. 14-15).

Si sólo tomamos en cuenta que el *mester* se trata de la actividad de hombres eruditos, –y sólo así–, podríamos abrirle un espacio a la obra de don Juan Manuel. En general, la participación de Cejador no es tomada en cuenta pues ofrece más problemas que soluciones, por ello Uría opina que “las imprecisiones y contradicciones de Cejador con respecto a los límites del *mester de clerecía* son tan evidentes que sobra todo comentario” (Uría, 2000, pág. 25).

Después la crítica toma un giro, se deja de mencionar la forma como un rasgo definitorio. Uría dice que para un grupo de estudiosos “el sintagma *mester de clerecía* de la c. 2 del *Alexandre* sólo alude a la cultura de los clérigos; más concretamente, creen que alude a la erudición que el anónimo autor del *Libro* despliega en el poema y confiere a su protagonista Alejandro Magno, y añaden que, fuera del *Libro de Alexandre*, el sintagma significa simplemente ‘oficio, trabajo, quehacer de clérigos’, osea, de letrados, en lo que, por supuesto, todos estamos de acuerdo”(Uría, 2000, pág. 29). Cuenta, entre otros estudiosos, a Raymond Willis<sup>10</sup>, a Alan Deyermond y a Francisco López Estrada.

Raymond Willis nos invita a hacer una lectura detenida de las estrofas iniciales del *Alexandre*. Posteriormente hace una búsqueda de lo que en otros contextos significa la palabra *mester* y concluye que:

---

<sup>10</sup>“Ha sido Raymond Willis (1956-57) el primero en señalar que la c. 2 del *Alexandre* se refiere a la profesión del propio autor y a la erudición que despliega en el poema. Con esta sugerencia Willis niega, implícitamente, que la célebre estrofa del prólogo de *Alexandre* proclame o defina los rasgos formales de una escuela poética, nueva en romance castellano” (Uría, 2000, pág. 29).

...mester, y su doblete culto ministerio, significaban para nuestro poeta, en su acepción más amplia, una especie de deber que tenían todos los hombres, cada cual según su condición, de dominar su «ciencia» y ponerla al servicio de algo, hacer de su vida un trabajo o menester (pág. 142).

Raymond Willis se propone ligar el quehacer poético del autor del *Alexandre* con su papel de difusor de conocimiento.<sup>11</sup> Es importante para Willis señalar cómo es que el autor del *Alexandre* obtuvo ese conocimiento, en un ámbito escolar:

Desde el principio, además, su mester se relaciona con clerecía. Ésta es evidentemente lo que sabe; y de nuevo importa averiguar el matiz peculiar que este término tenía para él, aparte de los sentidos generalizados que pudiera acarrear en el s. XIII. La mejor aclaración aparece significativamente relacionada con Aristóteles [...] Clerecía para nuestro autor no es, pues, tan sólo erudición, sino algo íntimamente identificado con el *studium* de la escuela o universidad (pág. 142).

Para Willis después de poner de manifiesto la formación académica que se puede intuir que poseía el autor del *Alexandre*, es muy fácil ahondar en las diferencias que existen entre los distintos poemas del, según él, mal llamado *mester de clerecía*, por lo que señala las diferencias existentes entre varios de ellos, no tomando en cuenta la forma –a pesar de que no tiene de otra más que reconocer algunas semejanzas– sino las materias que tratan o bien, la forma en que lo hacen:

El poeta del *Alexandre*, tan consciente de su saber, es la antítesis de Berceo, quien aspiraba –aunque en modo alguno cayendo en una candidez de ignorante– a escribir en «román paladino, en el cual suele el pueblo hablar a su vecino»; sus pretensiones eran completamente distintas a las del piadoso y patriótico autor del *Poema de Fernán González*; su exhibición de clerecía se da a niveles mucho más profundos que en el *Libro de Apolonio*, que de hecho sólo reivindica una nueva técnica o «nueva maestría», no una prueba de la profesión del sabio. En el siglo siguiente, el *Libro del buen amor*, a pesar de sus reminiscencias ovidianas y de otros clásicos, nos instala en otro clima radicalmente distinto y se mofa de los que estudian «clerecía» y «en cabo saben poco» (c. 125); el erudito Pero López de Ayala no es en modo alguno un clérigo como nuestro autor; y, para no alargar la lista, *el Libro de la*

---

<sup>11</sup> Willis concluye su texto diciendo “en resumen, servir al prójimo del mejor modo posible como erudito, divulgar su clerecía, es lo que quería decir el autor del *Libro de Alexandre* cuando escribió esta afirmación hace setecientos años: «Querriaus de grado seruir de mio mester»” (p. 145).

*miseria de omne*, aunque plagia las pretensiones del poeta del *Alexandre* a la excelencia estilística, pretende, más que difundir altos saberes, vulgarizar el *De contemptu mundi* del papa Inocencio III, que, debido a estar escrito en latín, «non lo entiende todo omne si non el que es letrado» (pág. 144).

No se le puede negar a Willis que tiene algo de razón, quizá excepto en ese juicio de valor con respecto al *Apolonio*, pero independientemente de que ya sean los temas o algunas de las formas las que hacen distintos a los poemas, no se puede negar una voluntad de forma en los textos del s. XIII y a fin de cuentas tampoco se puede negar una intención moralizadora hacia lo divino que los envuelve.

La postura de Deyermond coincide en parte con lo que acabo de expresar. Es ampliamente comentada por los demás críticos. En realidad él no se compromete con ninguna postura fija, si bien reconoce que la etiqueta *mester de clerecía* se puede utilizar, él preferirá no hacerlo. Lo que es imprescindible del trabajo de Deyermond es el apunte certero que permite eliminar una categoría aún más difusa, el *mester de juglaría*:

Se emplea frecuentemente el término *mester de clerecía* como equivalente del de *cuaderna vía*, o para caracterizar todos los poemas de esta índole, pero estos significados resultan erróneos, especialmente cuando el *mester de juglaría* se presenta como el contrario del de clerecía. La poesía narrativa medieval hispánica no estuvo, en efecto, dividida en dos compartimientos estancos, ni los juglares compusieron todos, ni muchos siquiera, de los poemas que no entran en el sistema de *cuaderna vía* (2008, pp. 108-109).

Este fragmento de Deyermond parece dialogar con Menéndez Pelayo quien sí divide la literatura medieval española en estos dos rubros, aunque al menos en su trabajo, no parece hacerlo en términos tajantes o definitivos, sin embargo la división se petrificó y había necesidad de aclararla; eso es lo que hace Deyermond. Posteriormente dirá que:

Es lícito, sin embargo, la aplicación del término *mester de clerecía* a los poemas en *cuaderna vía* del siglo XIII; poseen, en efecto, aparte de un mismo esquema métrico, un idéntico entorno, los monasterios de Castilla la Vieja (indubitable en algunos casos, en otros probable). Se hallan además muy próximos entre sí desde el punto de

vista cronológico (se compusieron a pocas décadas de distancia), y dejan entrever una conciencia cultural homogénea, siendo frecuentes entre ellos préstamos y reminiscencias recíprocas (2008, p. 109).

Agrega Deyermond que ese sistema métrico consiste en “estrofas de cuatro versos de catorce sílabas (alejandrinos), con cesura en medio y rima consonante (AAAA, BBBB, etc.)” (2008, p. 108). Lo que usualmente se le reclama a Deyermond es que tanto en su volumen de la colección *Historia y crítica de la literatura española* como en su volumen *Historia de la literatura española 1. La Edad Media*, no haya hecho caso de esta división y no haya agrupado el trabajo de Berceo con el *Alexandre*, el *Apolonio* y el *PGF* en un mismo apartado.<sup>12</sup>

Francisco López Estrada sigue a Deyermond desde el principio, en su artículo “Mester de clerecía: las palabras y el concepto”. Dice que “Deyermond señala con razón que no forman un grupo los poemas juglarescos y los que están fuera de la *cuaderna vía*, ni los poemas de la *cuaderna vía* se pueden reunir en un conjunto con la suficiente homogeneidad literaria” (1978, pág. 165). Su posición es radical ante el uso del sintagma *mester de clerecía*:

La expresión *cuaderna vía* recoge la unidad de la métrica del tetrásforo monorrímo alejandrino, sin que haya que identificarla rigurosamente con la expresión *mester de clerecía* ni menos oponerle a un “mester de juglaría” (1978, pág. 172).

El argumento principal de López Estrada para sugerir que el rótulo debe ser dejado de lado es que si aceptamos, como de hecho es, que el *mester de clerecía*, tiene una fuerte influencia francesa, si en un texto francés encontráramos un término paralelo al *mester de*

---

<sup>12</sup>Dice Uría, casi a manera de reproche, “sin embargo, a la hora de estudiarlos no los agrupa bajo el rótulo *mester de clerecía*. Deyermond opta por el sistema menos comprometido, aunque también el más ambiguo y estudia los poemas de Berceo, el *Alexandre* y el *Apolonio*, sin ningún rótulo común, sino cada uno bajo su propio título, y los incluye junto con otros poemas de muy variadas formas en el capítulo que titula *La literatura en el despertar cultural del siglo XIII*” (2000, pág. 34).

*clerecía* y si el término fuera reconocido por los traductores peninsulares, lo debieron traducir por *mester de clerecía*, pero eso no sucedió:

He buscado la existencia posible de expresiones paralelas en el francés a la de *mester de clerecía*, y me referiré a una que aparece en el *Trésor* de Brunetto Latini: "Et ja soit ce que li uns soient clers, don li uns nos moustre la religion et la foi Jhesucrist et la gloire des bons et l'infier des mauvais, li autre son juges u mires ou d'autre mestier de clergie..." [...] Parece, pues, que en este caso el traductor español debiera valerse sin vacilación de la expresión acuñada en el *Libro de Alexandre* y que es el fundamento de las designaciones modernas de la historia literaria a la que antes hice referencia. Pero no ocurrió así, sino que los textos de la versión castellana aparecen confusos por lo que parece que fue la falta de una comprensión lingüística del texto original, como si éste se fuese deteriorando en las sucesivas copias por no usarse en el castellano la expresión paralela (1978, págs. 170-171).

López Estrada nos tiende una trampa, sus argumentos parecen querer demostrar lo siguiente: no existía un *mester de clerecía* en los textos franceses como el que asumimos que hay para los textos de la historia de la literatura española; los traductores castellanos no utilizan la etiqueta *mester de clerecía* por lo que ese sintagma probablemente no era utilizado y no designa nada en particular; la *clerecía* es algo que excede por mucho a lo que podría ser una escuela poética concreta; por lo tanto, el término carece de validez.<sup>13</sup> Si la validez de una etiqueta literaria radicara sólo en que se usara de igual manera que nosotros lo hacemos, por las personas a las que agrupamos en dicho rótulo, entonces podríamos concluir lo mismo que López Estrada, en cambio si aceptamos que hay etiquetas literarias que surgen después de aquello a lo que designan, (en este caso surge en el XIX), no habría por qué dejar de usarla.

---

<sup>13</sup> Concluye López Estrada que "limitarse al ámbito del metro de la *cuaderna vía* para su designación [de la *clerecía* europea medieval], estimo que puede producir un desajuste de la exposición de la historia literaria con lo que fue la realidad de los hechos poéticos acontecidos" (1978, págs. 173-174).

A pesar de lo anterior, López Estrada no puede dejar de lado que existen características formales, –específicamente la regularidad–, que bien pueden dar cohesión a los poemas en *cuaderna vía* del s. XIII:

En esta poesía primitiva encontramos una iniciación que, mediante la *cuaderna vía*, nos ofrece (salvo lo que haya quedado oculto en las obras perdidas) una relativa perfección formal; enlazando con las manifestaciones juglarescas, encontramos una serie de poemas que representan una situación mixta o de transición menos regulares que las de la *cuaderna vía* (1987, p. 367).

Aunque se muestra renuente, no queda más remedio que reconocer una cosa evidente, es en la forma en la que los poemas del s. XIII en *cuaderna vía* muestran su afinidad más clara.<sup>14</sup>

Después del artículo de López Estrada, Nicasio Salvador escribe un texto que no ha corrido con buena fortuna entre la crítica.<sup>15</sup> Su propuesta es que el *mester de clerecía* constituye un género. Él considera para empezar que la denominación *mester de clerecía* sí gozaba de presencia en la mente de los autores que escriben en cuadernas de alejandrinos:

Sucede que el marbete *mester de clerecía* –al revés de otros que han logrado una gran aceptación– no es un invento de la crítica moderna. Procede, al contrario, de un autor medieval que, según sus propias apreciaciones, escribe en un género determinado y echa mano de esa terminología en un contexto preciso, para explicar enseguida lo que pretende decir con sus palabras (pág. 15).

Salvador Miguel, a partir de una libre edición de la segunda cuaderna del *Alexandre*, hace que exista un hipérbato que deshace el sintagma *mester de clerecía* en su disposición lineal. Se decanta por la forma para señalarla como el aspecto fundamental y unificador del *mester*:

---

<sup>14</sup> Salvador Miguel opina de lo defendido por López Estrada "no me parece viable inferir consecuencias sin atender precisamente a las diferencias que pudo haber en cuanto al proceso de transmisión de los códices, y mucho menos cuando nos enfrentamos con traductores que se muestran poco duchos en su labor" (pág. 10).

<sup>15</sup> Como muestra de ello Julian Weiss comenta "Salvador Miguel's attempt to classify the *mester* as a genre is not persuasive" (p. 2).

De lo que no cabe la menor duda es de que el autor utiliza el rótulo *mester de clerecía*, en esa estrofa, para señalar como una característica concreta y específica de su obra el uso de un determinado tipo de métrica culta, regular [...] Tal declaración, con visos de modernidad –por cuanto se insiste en la forma, que no en el contenido–, ocupa, como poco, la mitad de la copla dedicada por el autor a resaltar la singularidad de su composición (pág. 15).

El hecho de que poetas posteriores se adhirieran al arte poética que se asume es la segunda cuaderna del *Alexandre* para Salvador Miguel es una muestra más de que el término era utilizado y que tenía un significado fijo, incluso “un poeta tan descuidado como el autor del *Libro de las miserias de omne*, declara expresamente el molde al que se ajusta:

Ond' todo ome que quisiere este libro bien pasar  
mester es que las palabras sepa bien sylabicar,  
ca por síllauas contadas, que es arte de rimar,  
e por tu quaderna vía su curso quier finar.(pág. 17).”

Todo esto le ayuda a poner sobre la mesa la propuesta de que el *mester* puede ser considerado como un género literario:

Debe tenerse en cuenta que la continuidad creada por un género puede asentarse simplemente en el desarrollo de una forma métrica. En definitiva, la *cuaderna vía* por sí sola bastaría para referirnos al *mester de clerecía* como género literario (págs. 16-17).

Por último para completar su posición, hace referencia al carácter culto de los autores y de los textos<sup>16</sup> y en cuanto a la pertinencia de la etiqueta *mester de juglaría* se suma a la postura de Deyermond.<sup>17</sup> A pesar de que en este resumen la propuesta de Nicasio

---

<sup>16</sup> Dice “el poeta pretende destacar una característica literaria –no moral o de otro tipo–, lo que hace concluir que el sintagma *mester de clerecía*, a juzgar por el contexto en que se inserta, alude, de manera esencial, a una actividad propia de intelectuales o de sabios” (pág. 16), pero también restringe pues opina que “es sólo la perspectiva histórica la que nos permite confirmar que, en realidad, los poetas del *mester de clerecía* reunieron, casi en su totalidad, la doble condición de intelectuales y sacerdotes”(pág. 17).

<sup>17</sup> Dice Salvador Miguel que “la expresión *non es de joglaría*, por otra parte, debe tomarse, sin más, en su estricta significación contextual, y no es lícito disociarla para crear el sintagma *mester de juglaría* en

Salvador parece sostenerse, no considero que la regularidad métrica sea suficiente para considerar que el *mester* es un género literario. Si ese fuera el caso, la etiqueta tendría que extenderse definitivamente a todo aquello en lo que encontremos estrofas cuaternarias de tetrásforos monorrimos. Si consideramos como Nicolás Boileau que el soneto es un género menor<sup>18</sup>, nos vemos obligados a incluir a todo poema de 14 versos endecasílabos, con dos estrofas de cuatro versos y dos de tres, sin versos de rima suelta, como miembros del género; es decir, estamos obligados a apegarnos al criterio formal sin tomar en cuenta límites temporales y culturales. Si hacemos caso de la propuesta de Salvador Miguel, nada nos impide pensar que los sonetos de Garcilaso con los de Herrera y Góngora, ya que comparten un metro fijo y en cuanto al contenido participan de referentes culturales comunes, conformen un género aparte, y a pesar de ello, a nadie se le ocurre pensarlo. Por otro lado, tendríamos que considerar que algunas cuartetas de Rubén Darío pertenecen al *mester de clerecía* y eso, tampoco se le ocurre pensarlo a nadie.<sup>19</sup>

---

oposición al *mester de clerecía*, como si ambos indicaran una tajante diferenciación entre dos tipos de escritura; mucho menos aceptable todavía es inferir de ella que los juglares (conceptuados como personas no cultas y opuestas a los escritores doctos) escribieran los poemas épicos u otro tipo de composiciones”(pág. 22).

<sup>18</sup> Dice Jean-Marie Schaeffer “sabemos asimismo que Boileu consagra el canto II de su *Arte poética* a una enumeración de los géneros menores: idilio, elegía, oda, soneto [...] y que reserva el canto III, en exclusiva a los géneros canónicos, o sea, a la tragedia, la epopeya y la comedia” (Schaeffer, p. 20).

<sup>19</sup> Hay varias razones más para no considerar el *mester* como un género literario que tienen que ver con la misma definición de género. En principio habría que olvidar la división canónica de los tres grandes géneros ya que en ninguno tiene cabida el *mester*. También hay que tener en cuenta que en la Edad Media la noción de género no era vigente y que más bien se hablaba de los niveles de estilo (Schaeffer, p. 22). Como veremos más adelante, incluso no existe una distinción clara entre prosa y poesía, lo que resulta inimaginable para la división genérica retomada por Hegel, por ejemplo. Si hablamos propiamente de lo que es el género, tenemos que hacer caso de al menos dos tipos de definición, la que nace desde la perspectiva del lector y la que pone énfasis en la posición del creador. En el primer caso, Jonatahn Culler afirma que “para un lector, los géneros son conjuntos de convenciones y expectativas: al saber si lo que estamos leyendo es una novela de detectives o una de ciencia ficción, un poema lírico o una tragedia, tendremos en cuenta aspectos diferentes del texto y haremos hipótesis diferentes sobre lo que es significativo” (pp. 90-91). A pesar de que en esta misma tesis sostengo que los textos analizados permiten trazar un horizonte similar partiendo de los exordios, en realidad habrá que poner mayor atención como lector en la tradición hagiográfica o en la de las colecciones de milagros (según la obra) para tener una comprensión afortunada de los textos. En el segundo caso, Claudio Guillén resume las nociones de Lázaro Carreter que señala que “«es propia –en primer término– de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos...»; como por ejemplo Lope de Vega. El escritor genial encabeza así el devenir de un género cuyo origen es cognoscible. Dos: el género surge cuando un escritor

Debemos considerar que la información que tiene Nicasio Salvador de la datación del *Alexandre*, al menos según los últimos estudios, es inexacta, entonces podemos afirmar que su argumentación pierde un apoyo importante. Salvador Miguel dice:

...el autor del *Libro de Alexandre*, al escribir entre 1230 y 1250, conoce algunas obras de Berceo, de las que se manifiestan en la suya diversos influjos. Ese escritor, por tanto, no inicia el género ni lanza una proclama fundacional en su copla, sino que aprovecha conscientemente para su narración, dándole nombre, un modelo estructural anterior que, a su vez, servirá de cauce formal a escritores posteriores (pág. 29).

Los estudios más recientes nos han dado otras fechas. Juan Casas Rigall después de hacer una revisión a través de las propuestas concluye que “el primer tercio del Doscientos, que domina entre las propuestas actuales, es un período bastante preciso para datar un anónimo del s. XIII”<sup>20</sup> (pág. 30), y si aceptamos la datación de San Millán de la Cogolla muy cercana a 1236 y que también fue la primera composición de Berceo<sup>21</sup>, el poeta

---

«halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación». Tres: esta estructura consta de funciones desempeñadas «por ciertos elementos significativos (personajes... comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas...)». Cuatro: el epígono utiliza el esquema genérico recibido, pero no sin modificar ciertas funciones o sin introducir cambios significativos. Cinco: el parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales. Y por último: cada género tiene una «época de vigencia» determinada, más o menos larga” (p. 144). Desde este punto de vista, la posición de Salvador Miguel señala el *Alexandre* como esa obra fundacional que supuestamente estructura al resto de los textos del *mester*, sin embargo, si hacemos caso de la tradición de la que vienen los textos, las características del *mester* no parecen tan decisivas para los textos escritos en *cuaderna vía*, el mismo Salvador Miguel señala como elemento común la versificación sin más, no la estructura. Tendría que haber correspondencia de funciones, por ejemplo como ocurre con la novela picaresca en que no sólo la forma es común, la de la confesión o autobiografía del pícaro, sino que se delimitan ciertos temas y de antemano sabemos que los hechos serán relatados de una manera muy específica, pícaro. El *mester* se muestra como un modo de hacer literatura pero sin llegar a ser un género, no hay una estrategia definible ni de lectura ni de escritura que usurpe la función que desempeña la tradición de los textos, como ya había dicho, en algunos casos la hagiografía o bien las colecciones de milagros.

<sup>20</sup> Las primeras dataciones apuntan a la mitad del siglo XIII, así Morel Fatio, 1240-1260 y el P. Sarmiento mediados de siglo, pero ya C. Carrol Marden, anterior a 1250 y Brian Dutton, 1233. La fecha se sigue atrasando hasta llevarla a principios de siglo, por ejemplo Uría, 1220-1225, y Deyermond, comienzos del siglo XIII. E. García Gascón dice que a finales del siglo XII. Raymond Willis y Dana Nelson, 1202 y Niall J. Ware, 1204. Por último Marcos Marín propone de 1202-1205 con añadiduras posteriores a 1228 y G. Hilty, 1221-1224 (Pejenaute Rubio, pp. 70-77). Lo cierto es que estas fechas implican que el *Alexandre* sí fue un texto pionero.

<sup>21</sup> “Es probable que la *Vida de San Millán* fuera el primer poema de Berceo, considerando que la devoción y el agradecimiento al patrono del monasterio donde se había criado y al que seguía vinculado lo moverían a iniciarse con una obra dedicada a él, y que este poema muestra menor madurez que, por ejemplo, la *Vida de*

anónimo del *Alexandre* en vez de retomar formas aprendidas de la obra del riojano, estaría anunciando que hace algo novedoso pues la forma de su poema es nueva para su contexto geográfico.<sup>22</sup>

Sin duda una de las opiniones más autorizadas es la de Isabel Uría, quien después de hacer una revisión de lo que la crítica ha dicho en torno a la unidad y validez de la etiqueta *mester de clerecía*, ha hecho la definición más funcional y socorrida al menos para los últimos quince años. En su libro *Panorama crítico del mester de clerecía* Uría se decide por marcar la forma como el elemento fundamental para la cohesión de los textos que forman el *corpus* que nos ocupa, pues dice que “los elementos distintivos del *mester de clerecía*, los que le confieren unidad y lo singularizan frente a las demás obras cultas de la época, son, no sólo, pero sí principalmente, los rasgos formales del sistema de versificación” (2000, pág. 27). Posteriormente aclara que “la unidad del *mester de clerecía* no se limita a esos aspectos [formales]; sus autores tienen, también, una actitud común frente a las materias que tratan, y en sus poemas revelan un mismo espíritu didáctico y moralizante” (2000, pág. 56).

Isabel Uría es consciente de que existen diferencias estilísticas fuertes entre los poemas escritos por la *cuaderna vía*, por lo que comenta que “todos los poemas del s. XIII que se ajustan a las normas señaladas en la c. 2 del *Alexandre* [...] son los siguientes: el

---

*Santo Domingo*, que sería el siguiente, según estiman Frida Weber de Kurlat y Dutton. Imagina Dutton que esta segunda obra hagiográfica la habría compuesto don Gonzalo para beneficiar al monasterio de Silos, del mismo modo que la primera al de San Millán, en virtud de una *Carta de Hermandad* renovada por los dos cenobios en 1236” (Baños, p. 210). Uría nos da las fechas aproximadas da Dutton para los poemas “VSM hacia 1230, VSD hacia 1236, PSO hacia 1252-1257...” (Uría, p. 286).

<sup>22</sup> Isabel Uría dice “es evidente que la segunda estrofa del exordio está dedicada a exponer la forma de ese mester de clerecía que nos trae el *Libro de Alexandre*. Lo que se destaca y se pondera en ella es, en efecto, el molde métrico-rítmico y estrófico del poema, no la erudición en él desplegada. Y ese molde se destaca porque es innovador, completamente nuevo en la poesía romance castellana. Por más que a lo largo del *Libro* se ostente una inmensa erudición y se exhiban múltiples saberes, la gran novedad estriba en la forma, en el sistema de versificación, usado anteriormente en la poesía latina, pero no en la castellana” (1990, p. 51).

*Libro de Alexandre*, los nueve poemas largos de Berceo y sus tres *Himnos* litúrgicos, el *Libro de Apolonio* y el *Poema de Fernán González*” (2000, pág. 55) y así no sólo deja fuera a los textos que únicamente coinciden en su origen culto, con lo que resulta inimaginable contar dentro del *mester* al *Conde Lucanor*, sino que también nos deshacemos de poemas como *Rimado de palacio* y del mismo *Libro de buen amor* que, como veremos más adelante, no corresponden al modelo estilístico trazado por los primeros textos del s. XIII.<sup>23</sup>

Uno de los inconvenientes de la definición general de Uría es que considera que el *mester* es una *escuela*, lo que está en sintonía con la forma en que opina que se gestan sus textos fundacionales: en un *studium* en el que se enseñaban las nuevas formas de la ortografía del castellano con rígidos moldes de versificación. Por el momento no profundizaré más en ello, pero basta decir que esta posición se basa en conjeturas verosímiles pero no comprobables, por lo que resulta arriesgado afirmar que los autores del *mester de clerecía* forman una *escuela*. De la misma opinión es Julian Weiss que dice que el *mester* es “a literary mode that would produce about thirty vernacular poems over the course of thirteenth and fourteenth centuries, and thus become one of the most significant bodies of clerical narrative verse in Western Europe” (pág. 1). Esta definición, aunque vuelve a incluir las obras del s. XIV, es más cercana a lo que los textos mismos nos confirman; más que una escuela con modelos inflexibles, Weiss define al *mester* como un modo de hacer literatura. Desde el punto de vista de Weiss, los textos del s. XIV tienen cabida dentro del *mester* porque él pone el acento en la figura del clérigo con respecto a la sociedad como ya lo había hecho Willis: una figura intermedia entre las altas esferas religiosas y el tercer estado, de ahí que considere que los escritores de *mester* fungen como

---

<sup>23</sup> Son varios quienes se suman a esta propuesta, por ejemplo Pablo Ancos cuando dice “en el presente trabajo, siguiendo a Isabel Uría, el marbete *mester de clerecía* incluye los poemas castellanos del siglo XIII escritos por la *cuaderna vía*” (p. 48).

intelectuales orgánicos que trabajan para difundir el discurso de las instituciones que detentan el poder, el aspecto formal no es de verdadera importancia para él. Sin ir más lejos por el momento, con este tipo de consideraciones, me parece útil retomar la noción de *modo*, que aunque parece más laxa, es lo único sostenible a partir de los datos con los que contamos y los mismos textos.

A pesar de sus fallas, que veremos más adelante, la definición de Uría es la más útil y eso se explica porque es conciliadora; a pesar de darle prioridad al aspecto formal cuando tiene que pronunciarse por el rasgo más característico del *mester*, también desarrollará prolijamente el tema de la formación de los autores de estos textos para ubicarlos en círculos cultos, incluso dirá que el germen florece en un medio universitario. Parece que la única diferencia con la postura de Deyermond es que ella va a defender la validez de la etiqueta *mester de clerecía*, pues también desestima los textos posteriores al s. XIII. La definición de Uría al reunir lo mejor y evidente de las distintas posiciones, en principio parece la más sensata y definitiva, el problema viene cuando revisamos su argumentación que analizaremos más adelante. Por el momento, puedo aventurar una definición que retoma lo fundamental de su postura, aunque me parece conveniente matizarla con la opinión de Weiss: el *mester de clerecía* es una *modo* literario que reúne a los textos del s. XIII que están escritos por la *cuaderna vía*, si bien es una etiqueta posterior a la escritura de los mismos textos, podemos apreciar una voluntad de forma en ellos que los une, de la misma manera podemos apreciar que las fuentes de las que parten, los ubican en un ambiente culto, sin que en esto descansa la característica principal del *mester*.

## 2.- Implicaciones de la forma del *mester de clerecía*.

Si seguimos a Uría y aceptamos que la forma es el rasgo característico del *mester de clerecía*, tenemos que saber qué sostiene esta tesis. Ante el supuesto de que la regularidad en la versificación existe, encontramos una Uría que afirma que “lo que descubro y se pone de relieve en mis análisis es, sobre todo, una clara «voluntad de forma»”(2001, pág. 118). Isabel Uría no se refiere sólo a los tetrásforos monorrimos en que notamos un isosilabismo bastante regular, sino también a otro tipo de rasgo más sutiles, por ejemplo, los esquemas rítmicos que veremos más adelante, o bien al uso consistente de dialefa que se ha posicionado como tema central en la versificación del *mester*. Domínguez Caparrós nos dice que “Federico Hanssen estudió el silabeo métrico medieval y estableció cómo Berceo emplea el hiato siempre y no conoce la sinalefa” (pág. 75). Este uso sistemático estaría en consonancia con la pretensión principal del *mester*: la instrucción. La dialefa<sup>24</sup> según algunos críticos, a pesar de ser muy violenta ante el oído, posibilita la clara distinción de palabras, al no existir sinalefas, no puede haber confusión entre los lindes de ellas por lo que se logra más claridad. Francisco Rico opina que “la dialefa obliga a una lectura despaciosa, deslinda una por una las piezas de la sarta lingüística, subrayándolas y proponiéndolas todas a una percepción más atenta y eficaz” (p. 22). Una lectura cuidadosa, obligada desde el texto mismo, nos permite suponer que la claridad es un propósito fundamental y que la forma está al servicio de ésta; de esa manera se puede ejercer una instrucción efectiva. Forma y carácter didáctico son los dos rasgos más importantes del

---

<sup>24</sup> La dialefa es similar al hiato en cuanto a que se trata del encuentro de dos vocales que se pronuncian en distintas sílabas, la dialefa ocurre particularmente entre vocales que pertenecen a palabras distintas o, en otras palabras, la dialefa es la ausencia de sinalefa.

*mester* y veremos como se van entrelazando; podemos decir que forma y sentido se complementan y también se condicionan.

Por el momento pondremos acento en el carácter didáctico. *Enseñar* es una de esas palabras que como *vender*, requieren de alguien que ofrece y otro que recibe, por lo que es necesario preguntarnos: ¿quiénes son los que van a recibir la educación que proporcionan los textos del *mester*? Tenemos básicamente dos posturas: una que sostiene que los textos estaban pensados para la instrucción de estudiantes que estaban en vías de convertirse en clérigos seculares, la otra que admite un público más amplio y apunta hacia la instrucción tanto de clérigos como del pueblo llano. Adelanto que estas posturas no son irreconciliables porque no se oponen. Ambas parten de lo estipulado en 1215 en el IV Concilio de Letrán, que en su cánón nueve dice:

Quoniam in plerisque partibus intra eandem civitatem atque diocesim permixti sunt populi diversarum linguarum habentes sub una fide varios ritus et mores districte præcipimus ut pontifices huiusmodi civitatum sive diocesum provideant viros idoneos qui secundum diversitates rituum et linguarum divina officia illis celebrent et ecclesiastica sacramenta ministrent instruendo eos verbo pariter et exemplo. (Documenta Catholica Omnia).<sup>25</sup>

Este fragmento es muy importante porque se ordena que se enseñe la doctrina en lenguas vernáculas, lo que automáticamente abriga a los textos del *mester*. Por otro lado, el cánón no restringe la educación a un sector específico, se habla de personas que viven en ciudades y diócesis. Es el cánón 11 el que va a hablar de la educación de los clérigos:

---

<sup>25</sup> Proporciono una traducción otorgada por el mismo sitio Documenta Catholica Omnia; se puede consultar aquí:

[http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1215-1215\\_Concilium\\_Lateranum\\_III,\\_Documenta\\_Omnia,\\_EN.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1215-1215_Concilium_Lateranum_III,_Documenta_Omnia,_EN.pdf)

Reproduzo la traducción al inglés: “Since in many places peoples of different languages live within the same city or diocese, having one faith but different rites and customs, we therefore strictly order bishops of such cities and dioceses to provide suitable men who will do the following in the various rites and languages: celebrate the divine services for them, administer the church's sacraments, and instruct them by word and example”.

Quia nonnullis propter inopiam et legendi studium et opportunitas proficiendi subtrahitur in Lateranensi concilio pia fuit institutione provisum ut per unamquamque cathedralem Ecclesiam magistro qui clericos eiusdem Ecclesiæ alios que scholars pauperes gratis instrueret aliquod competens beneficium præberetur quo et docentis relevaretur necessitas et via pateret discentibus ad doctrinam. Verum quoniam in multis ecclesiis id minime observatur nos prædictum roborantes statutum adicimus ut non solum in qualibet cathedrali Ecclesia sed etiam in aliis quarum sufficere poterunt facultates constituatur magister idoneus a prælato cum capitulo seu maiori ac saniori parte capituli eligendus qui clericos ecclesiarum ipsarum et aliarum gratis in grammaticæ facultate ac aliis instruat iuxta posse (Documenta Catholica Omnia).<sup>26</sup>

La iglesia tenía un problema importante pues contaba con clérigos seculares “pobres de clerecía” como diría Berceo. Este problema que Gregorio Magno detectó en su tiempo no se pudo erradicar, para muestra de ello tenemos el milagro IX de Berceo en que se expone el caso del clérigo ignorante. Si son ellos los que tienen contacto directo con la gente, es necesario que estén bien instruidos para exponer la doctrina. Nos encontramos ante un programa de difusión de la fe en que se entabla una doble articulación: los hombres de alta cultura instruían primero a los clérigos que tenían contacto directo con la gente, para que después éstos hicieran lo mismo con el pueblo. El problema de esta postura es que se plantea como excluyente, Isabel Uría dice que:

Actualmente, una parte de la crítica, entre la que me cuento, cree que Berceo, a través de sus poemas, estaba realizando una auténtica labor pedagógica de formación religiosa, mas no con el pueblo, sino con los monjes y sacerdotes, y con los que se preparaban para serlo. Sucede que la doctrina dispersa en estos poemas presentan serias dificultades para llegar al pueblo, por sólo la lectura en voz alta, o la recitación(1998, pág. xviii).

---

<sup>26</sup> Reproduzco la traducción al inglés: “Zeal for learning and the opportunity to make progress is denied to some through lack of means. The Lateran council therefore dutifully decreed that "in each cathedral church there should be provided a suitable benefice for a master who shall instruct without charge the clerics of the cathedral church and other poor scholars, thus at once satisfying the teacher's needs and opening up the way of knowledge to learners". This decree, however, is very little observed in many churches. We therefore confirm it and add that not only in every cathedral church but also in other churches with sufficient resources, a suitable master elected by the chapter or by the greater and sounder part of it, shall be appointed by the prelate to teach grammar and other branches of study, as far as is possible, to the clerics of those and other churches”.

Pablo Ancos defiende esta postura, esgrime que en los textos de *mester* cuando el narrador se refiere a su público, no hay nada que indique que el primero asume una posición de superioridad cultural con relación a sus educandos, más bien parece que se dirige a sus similares pues entre otras cosas, remite al lector a consultar las fuentes de los textos como ocurre en el *Poema de Santa Oria* cuando la voz lírica está caracterizando a la Santa y dice “avié vida lazrada qual entender podedes, / si su vida leyeredes así lo probaredes” (c. 24 cd). Ancos añade que las palabras:

[...] *señores*, *amigos* y combinaciones de estos dos términos son los únicos vocativos utilizados por el narrador para referirse al receptor extradiegético de los poemas. En el plano intradieético, ambos vocablos son usados frecuentemente por personajes para dirigirse a sus pares. Por contra, cuando en las historias relatadas, como ocurre en el *LAlex* y el *LApol*, aparecen contextos de aprendizaje en los que se reproduce la relación entre maestro y discípulo, los personajes-maestros utilizan otros vocativos, usualmente no propiciados por las fuentes, para referirse a los personajes-discípulos el muy habitual *fijo* o *fija*. Parece curioso que si los poetas del *mester* preveían un público primario cultural, intelectual, o socialmente inferior a ellos, *fijos* o *fijas* no se usen ni una sola vez para llamar la atención del receptor y que, por contra, se utilicen términos que, en el plano intradieético, sugieren más bien una relación de igualdad entre emisor y receptor (págs. 59-60).

Ambas posturas son interesantes pero me parecen insuficientes. En el caso de Pablo Ancos sus argumentos parecen irrefutables, sin embargo podríamos hacerlo con dos ejemplos, uno quizá forzado y otro muy claro: la introducción de los *MNS* y el *MSL*. El primer verso de los *MNS* dice “amigos e vasallos de Dios omnipotent”. Podríamos pensar que la palabra “amigos” se refiere exclusivamente a personas que el yo lírico considera similares a él, mientras que “vasallos de Dios omnipotent” es un grupo mucho mayor que incluye a cualquier cristiano, por lo tanto, al pueblo llano. Esta interpretación es arriesgada y endeble porque puede ser una alusión genérica a cualquier público; la palabras “amigos” carece de la especificidad requerida aquí. En el *MSL* en los versos 1cd el yo lírico nos señala “quiero fer la pasión de sennor sant Laurent,/ en romanz, qe la pueda saber toda la

gent”. Si adoptamos la postura de Ancos, parece arriesgado decir que lo expresado en el *MSL* en vez de una preocupación genuina es tan sólo un preciosismo. El último verso no sólo nos señala que está escrito en romance, sino de tal manera que lo que puedan entender todos y, para qué molestarse en lograr un texto presuntamente accesible para “toda la gent” si de antemano se sabe que se circunscribirá a un círculo universitario o estudiantil.

Por su parte, la opinión de Uría me parece extraña y es que la lectura en voz alta quizá presenta dificultades para aprender la doctrina en el siglo XXI, pero no en una época en que la lectura en voz alta era quizá la única forma de leer. Si bien no nos referimos a una cultura de oralidad primaria, sí lo hacemos a una sociedad en que *oralizar* los textos era práctica común. Es evidente que los textos de los que trata esta tesis son testimonios escritos, pero como dice Margit Frenk:

Esa otra cultura, escrita, que floreció en ámbitos más restringidos –medios clericales y conventuales, cortes y palacios, ciudades–, tenía en común con la de tradición oral un factor muy importante: la publicación de sus productos literarios adoptaba las más de las veces modalidades orales [...] para la cultura medieval que se expresaba por escrito los ojos no eran sino vehículo para una comunicación oral-auditiva (p. 20).

Walter Ong en su caracterización de la palabra hablada opina que:

The interiorizing force of the oral word relates in a special way to the sacral, to the ultimate concerns of existence. In most religions the spoken word functions integrally in ceremonial and devotional life. Eventually in the larger world religions sacred texts develop, too, in which the sense of the sacral is attached also to the written word. Still, a textually supported religious tradition can continue to authenticate the primacy of the oral in many ways. In Christianity, for example, the Bible is read aloud at liturgical services (pp. 72-73).

Parece absurdo arguir que la presentación oral de cualquier contenido en pleno s. XIII fuese un verdadero impedimento para la comprensión, por lo que el argumento que utiliza Uría para restringir la circulación de estos textos resulta dudoso.

Reducir el alcance de los textos del *mester* también restringe el sentido de fórmulas como, “desend’ el omne bueno, en ora buena nado” (*Millán* 62a) en donde reconocemos el epíteto del Cid, o bien “desaquí, si quisiéredes, ora es que folguemos” (*Millán*, 108d) muy parecido a la forma de despedirse de la voz lírica de el *Cantar de Mio Cid* cuando dice “¡las complas d’este cantar aquí·s’ van acabando, / el Criador vos vala con todos los sos santos!” (*Cid* vv. 2276-2277) y el verso archiconocido que dice “bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino” (*Domingo* 2d) que es fórmula juglaresca repetida por ejemplo al final de *Razón de amor* cuando se dice “mi Razón aquí la fino / e mandat-nos dar uino” (*Razón* vv. 260-261). Digo que restringe el sentido porque las reduce a meros artilugios poéticos que se retoman de la tradición, como si simplemente por escribir en romance tuviera que utilizar las fórmulas que le eran propias a la literatura hecha en esta lengua.

Una posición más coherente es la de Fernando Gómez Redondo pues hace referencia a la lengua vernácula pero también al público, en concreto parte de la segunda cuaderna de la *Vida de Santo Domingo de Silos*, y señala que

El tránsito de un sistema expresivo a otro es evidente: la *prosa* es el poema latino, que Berceo confiesa querer cultivar, pero en esa otra lengua, la vernácula, es decir, (*hablar paladinamente*, ‘hablar de manera llana, declarada’), que garantice la transmisión y propagación de unos concretos contenidos. Berceo no tiene más que asumir los planteamientos juglarescos de la recitación (v. 2d) para encauzar esos especiales saberes de que le ha dotado la clerecía. Por ello, tanto en esta *Vida* como en la que dedica a San Millán de la Cogolla, abundan las matizaciones descriptivas y las disposiciones formularias en una clara pretensión por entrar en contacto con un público que estaba acostumbrado a que le contaran las historias de una manera determinada, con un lenguaje muy específico (pág. 17).

De esta manera, las fórmulas encontradas en el *mester* cumplen una función, acercar al público, darle un producto con elementos que ya conoce para su más fácil asimilación, las fórmulas dejan de ser un preciosismo y nos revelan a qué tipo de público estaban

destinados los textos del *mester*. Parece más bien que son textos dirigidos a un público amplio.

Otro argumento para poner en duda la restricción de estas obras a círculos universitarios es el trabajo realizado por Brian Dutton. Basta dar lectura a la primera cuaderna de la *VSM* para darnos cuenta de qué va su trabajo:

Qui la vida quisiere de sant Millán saber,  
e de la su historia bien certano ser,  
meta mientes en esto que yo quiero leer:  
verá a dó embían los pueblos so aver.

Como ya han dicho varios críticos, a Berceo no le da pena pedir limosna para su monasterio. Brian Dutton va a exponer que es posible que Berceo conociera el archivo del monasterio de San Millán y por ello no podía ignorar la falsificación de los votos llevada a cabo allí por el monje Fernando, incluso considera que él mismo había participado en ella. Estos votos mandan que varias regiones han de enviar limosna al monasterio. Entonces las vidas de santos que escribe Berceo así como los *MNS*, son escritos para promover como lugares de peregrinación, y es que esto tiene como resultado que los peregrinos dejen su dinero ahí, el monasterio de Silos, San Millán de Suso y Yuso. Este último fue construido como réplica de Santa María la Real de Nájera y se dedicó a la Virgen, por lo que se explica, desde el punto de vista económico, la redacción de los *MNS*. Fernando Baños trata de matizar la postura de Dutton pues siente que éste se deja llevar por el descubrimiento de la falsificación. Traigo a colación esta discusión porque Baños en su argumentación cita al mismo Dutton cuando respecto a los *MNS* dice que están “destinados al entretenimiento e instrucción de los peregrinos ya llegados al santuario y no, como en *VSM*, concebidos como una manera de atraerlos”(pág. 212). Para los fines de este trabajo no importa si era para atraer a los peregrinos o para entretenerlos, simplemente es digno de notarse que tanto las

vidas como los *MNS* tenían como destinatario a los peregrinos, es decir un público amplio, y en eso tanto Baños como Dutton aparentemente están de acuerdo.

Una sugerencia de que los textos del *mester* llegaron a un público amplio ocurre gracias a un fenómeno de cruce. Tiene que ver con las características de los *Milagos*: ya que son narraciones breves y didácticas, están muy cerca de los *exempla*. Apunta Baños que:

Si se considera que su proliferación (la de los *exempla*) en Occidente se debió en principio al uso que le dieron los predicadores, que con frecuencia incluían en sus sermones algún relato (devoto o pagano) que sirviera de ilustración y prueba de la idea, se comprenderá que las colecciones de milagros encajan perfectamente en tal categoría, y de hecho algunos de los de Berceo están incluidos en ejemplarios como el *Libro de los exemplos por a.b.c.*, de Clemente Sánchez de Vercial, o el *Espéculo de los legos*”(pág. 226).

Entonces se reconoce la posibilidad de que incluso estas narraciones breves hayan sido utilizadas en sermones, lo que abriga la posibilidad de que, una vez más, los receptores de los textos del *mester* fuera constituido por un grupo amplio y diverso de personas.

Por último tendríamos que reparar en lo que previamente se había dicho con relación a la dialefa. No creo que tengamos manera de contestarlo pero habría que pensar en ello: ¿realmente el uso de la dialefa ayuda a una mejor comprensión de la lectura? Uría dice que “hemos de pensar que los autores de estos poemas eran conscientes de que los semi-analfabetos no sabían exactamente qué era una sílaba ni, por lo tanto, cuándo terminaba una palabra y empezaba otra” (2001, pág. 129) y esto en todo caso es importante para las personas que empiezan a escribir, no así para un auditorio, pues todos sabemos dónde empiezan y terminan las palabras, cualquier hablante puede hacer pausas intencionales entre ellas. Entonces también podemos concluir una cosa: el presunto uso sistemático de la dialefa está dentro de una cadena de argumentaciones que apoya la tesis de que los textos

del *mester* se utilizan en un medio exclusivamente universitario y que a su vez están supeditadas a la gran tesis que sostiene que el *mester* es una escuela poética.

Hay algo que no termina de encajar, pues hay un paso intermedio entre sostener que la dialefa es una característica del *mester* y concluir que eso lo restringe a las universidades. Se ha querido ver en el *mester* no sólo un vehículo para enseñar la fe sino también para enseñar la nueva gramática y ortografía castellana. Isabel Uría, a manera de resumen, dice que:

La Iglesia ordena que la predicación se haga en lengua vernácula para que todos entiendan la palabra de Dios. Ahora bien, esto conlleva la necesidad de cultivar la escritura en lengua romance para luego poder usarla correctamente, tanto en la Cancillería como en los sermones. Por tanto, puesto que Palencia era un centro de conocimientos latinos y vernáculos, hay que pensar que fue allí donde se estudió la lengua romance y se practicó la escritura en esta lengua, con el nuevo sistema ortográfico (2000, pág. 67).

Tenemos que tener en cuenta para empezar que ninguno de los textos del *mester*, más que quizá el *PPG* está escrito en castellano. Rafale Lapesa dice que:

En el *Libro de Apolonio* hay abundantes grafías y rasgos fonéticos aragoneses (senyor, duennya, peyor, seya, aquixa por aquessa, aparellada, subjuntivo sia, etc.) atribuibles al copista, pero los textos originales parecen haber sido castellanos. Más difícil es el caso del *Libro de Alexandre*, atribuido a Juan Lorenzo de Astorga en el código más antiguo, fuertemente leonés, ya Berceo en un manuscrito del siglo XV lleno de aragonesismos; pero en los dos textos dominan formas castellanas (págs. 202-203).

De esta opinión también es Alarcos Llorach, pues apunta que quizá los manuscritos originales están en castellano, pero no tenemos ninguna prueba conclusiva con respecto a este tema, por lo que todo son especulaciones muy bien fundadas, pero especulaciones al fin.

Por otro lado ya nos ha dicho que “con sus poemas, a la vez que exponen distintas disciplinas y saberes, enseñan la gramática del romance castellano, poniendo de relieve una sintaxis, una morfología y una prosodia, muy especialmente esta última”(2001, pág. 129) y

al resaltar la prosodia se refiere a la lectura despaciosa que propicia la dialefa. No sabemos si la dialefa favorecía para los oídos del gran público una lectura más clara pero sí sabemos que la dialefa previene de errores de copia a la hora de un dictado. A pesar de ello sabemos que su uso tuvo mayores repercusiones en la escritura del s. XIV ya que no siguió siendo regla general, tampoco se observa isosilabismo ni en el *Apolonio* ni en el *PFG*.

Otro de los elementos fundamentales para sostener que por medio del *mester* se enseña gramática castellana y que por lo mismo está excluido del gran público, es el papel que juega la universidad de Palencia, pues “se hace necesario proponer un centro académico, en el que los autores de estos poemas, clérigos de la primera mitad del s. XIII, hayan estudiado y llevado a la práctica la técnica de la nueva versificación” (Uría, 2000, pág. 57). La Universidad de Palencia, que ya vemos mencionada en las anteriores citas, sería para muchos estudiosos, como es el caso de Brian Dutton y de la misma Uría, ese semillero del que germinarían las nuevas formas de versificar. De esta manera podríamos explicar la regularidad lograda parcialmente en el *Alexandre* y en los poemas de Berceo. Incluso parece tentador afiliar a Berceo con dicha Universidad, dice Fernando Baños que así se “explicaría la completa formación que atestiguan las influencias de la literatura latina o los conocimientos jurídicos; pero explicaría también su perfectamente delineado plan de divulgación doctrinal, porque la Universidad de Palencia estaba alentada por el mismo espíritu de reforma educativa que, entre otras, tan notoriamente promovía la Iglesia en el IV Concilio de Letrán”(pág. 208). El problema es la falta de pruebas pues poco sabemos de la Universidad de Palencia. Casas Rigall cita a Gómez Moreno que por la pobreza documental dice que “la Universidad de Palencia es un auténtico fantasma para el historiador” (pág. 26). Así parece confirmarlo Ian Michael pues comenta la tesis de Dutton de que Berceo asistió a las aulas de la Universidad de Palencia y dice “aunque no se ha aducido ninguna

prueba documental a su favor, esta teoría ha sido abrazada con entusiasmo”(pág. 13). De esta manera podemos empezar a poner en duda si definitivamente Berceo asistió o no a la Universidad de Palencia, Francisco Rico comenta también el tema:

¿Habremos, pues, de conjeturarle a Berceo un trasfondo universitario similar al del *Alexandre*? Él no se dice sino "en Sant Millán criado," pero Dutton le ha atribuido un período de estudio en Palencia entre 1223 y 1236. Tener noticia de don Tello Téllez de Meneses –como había de tenerla el público ante quien se le mencionaba (Milagros [325d]), en especial si se hacía con un adarme de ironía a cuenta de los malos tragos del Obispo– y poseer dos o tres datos sobre la topografía de la región no arguyen, a mi juicio, haber pasado por las aulas palentinas(págs. 142-143).

Por su parte, Amaia Arizaleta, aunque reconoce las similitudes entre el *Alexandre* y los imitadores del modo de hacer literatura, no le confiere un trasfondo universitario necesariamente al autor del *Alexandre* pues no tenemos pruebas de dónde estudia el autor:

Ces considérations m'ont éloignée de la question principale: même si j'ai défendu l'écart entre l'auteur de l'*Alexandre* et ses imitateurs, et contesté qu'il ait appris à écrire des quatrains à l'université de Palencia, nous ne savons toujours pas où il a étudié (Arizaleta, La translation d'*Alexandre*. Recherches sur les structures et les significations du Libro de *Alexandre*., p. 213).

Por lo tanto, la Universidad de Palencia puede no considerarse como el centro gravitacional del *mester de clerecía*, la mayoría de los detractores de estas tesis postulan que la educación recibida por los autores del *mester* pudo ser recibida en cualquier parte, son producto de la comunidad cultural del s. XIII. Me apoyo en estas refutaciones porque me sirven para explicar que a pesar de poder apreciar una voluntad de forma, como lo señala Uría, existen varias diferencias en los textos, los moldes no son rígidos y eso puede explicarse porque no es una forma aprendida y estricta, sino una forma percibida por varios autores de los que notamos un deseo de adscribirse a un modo de escribir sin exagerar en los detalles; esta es la diferencia principal para nombrar una *escuela* y un *modo* de hacer literatura.

De hecho aunque la presencia de dialefa en el *Alexandre* es acusada, Juan Casas Rigall prefiere tener recato con la sistematicidad y totalidad de la dialefa, sobre todo cuando interfiere con el conteo de sílabas, en su edición del *Alexandre* dice que:

Es cierto que una lectura combinada de los manuscritos O y P permite regularizar muchos de los casos de aparente anisosilabismo en el *Alexandre*, causado por copistas poco familiarizados con la prosodia del poema y que, por cuestiones cronológicas y dialectales, tienden a teñir el original de su propio idiolecto y a provocar irregularidades. Pero otras veces las lecturas de O y P coinciden en su ametría, y no siempre resulta sencillo conjeturar una solución convincente. Considerar axiomáticamente estos casos como erratas de amanuense es una simplificación imprudente (pág. 50).

Más adelante añade “si la consonancia, la alternancia de rimas, la diéresis, la sinéresis y la apócope no son norma rígida, ¿por qué habría de serlo la dialefa?” (pág. 51). Hablar de la pertinencia de la dialefa tiene repercusiones inmediatas en el conteo de sílabas y antes de obligar a la regularidad, Casa Rigall prefiere fijar versos anisosilábicos que enmendarlos, y acepta con cuidado la ausencia ocasional de dialefa.

Con base en los contraargumentos en torno al tema de la Universidad de Palencia y la cautela con la que se debe abordar el tema de la dialefa, me parece sumamente arriesgado asegurar que los textos del *mester de clerecía* eran utilizados para enseñar la nueva gramática del castellano.

Por lo tanto, concluyo que la falta de certeza en cuanto a un centro universitario y la inconsistencia en cuanto al uso de la dialefa, señalado como uno de los rasgos más característicos del *mester*, hacen pensar que la voluntad de forma no cristaliza en resultados del todo homogéneos, por lo que la regularidad en la forma no existe de manera absoluta como se ha querido hacer creer, aunque si haya una voluntad de forma perceptible. De acuerdo con lo anterior, es lógico poner en duda que los textos del *mester* tengan como destinatarios exclusivos a los estudiantes de universidades o de escuelas catedráticas, ya

que los mejores argumentos para sostener esa tesis no son lo suficientemente fuertes para pasar el nivel de conjeturas. Sabemos que los textos de *mester de clerecía* sí parecen responder al interés reflejado en el IV Concilio de Letrán de difundir la fe y que son redactados en lengua vernácula probablemente para alcanzar un público amplio.<sup>27</sup> No es mi propósito desechar la postura de Isabel Uría, pues como he apuntado ya, el problema de los clérigos ignorantes era viejo, sólo hay que poner a la par de esa tesis la aclaración de que no es restrictiva.<sup>28</sup> Tampoco es mi interés desechar la idea de que lo que le da unidad al *corpus* de textos del *mester de clerecía* es la forma, simplemente es importante alertar de las implicaciones que tal postura puede suscitar. Desde mi punto de vista, si exageramos la idea de la regularidad, obtenemos conclusiones que nos llevan a suponer la existencia de un centro de enseñanza, del interés de enseñar gramática castellana y de un público específico, aunque para ninguna de las tres haya pruebas suficientes.

---

<sup>27</sup> Si hablamos por ejemplo del *Alexandre*, se condena la soberbia, en el caso del *Apolonio* se exalta la humildad, los textos de Berceo en ese sentido son mucho más directos y no necesitan explicación.

<sup>28</sup> A grandes rasgos podría decirse que textos como el *Alexandre* son más propios de un ámbito de escolares, mientras que las vidas de santos aceptan un público más variado

### 3.- Artes poéticas en los textos del *mester de clerecía*.

En todo trabajo que trate de los textos que pertenecen al *mester de clerecía*, la atención se fija en la segunda cuaderna del *Alexandre*, pues la crítica la ha colocado como manifiesto poético o bien como arte poética definitoria del *mester*. También es conveniente aclarar que aunque comúnmente se utilizan los términos *poética* y arte poética como si se hablara de la misma cosa, prefiero especificar: *poética* es el grupo de reglas dichas y no dichas que se pueden apreciar en un conjunto de obras, son las regularidades que le dan forma a un *corpus* de textos<sup>29</sup>, mientras que un arte poética es sólo el conjunto de reglas dichas explícitamente. En el caso del *mester*, notamos la esticomitia de los versos, por ejemplo, gracias al análisis, pertenece a la *poética*; mientras que la regularidad métrica es algo apuntado en la segunda cuaderna del *Alexandre*, es parte de la *poética* pero lo sabemos gracias a un arte poética. En este apartado vamos a comentar algunas artes poéticas presentes en los textos que estamos estudiando.

Sin duda tendremos que empezar por la segunda cuaderna del *Alexandre*:

Mester trayo fermoso: non es de joglaría;  
mester es sin pecado, ca es de clerezía  
fablar curso rimado por la quadema vía,  
a sílabas contadas, que es grant maestría.

Esta estrofa ha merecido el análisis de muchos estudiosos. Vamos a ensayar una interpretación aunque básicamente es deudora del trabajo de Amaia Arizaleta.

**Mester trayo fermoso:** este hemistiquio nos señala que el trabajo por presentar será hermoso. Arizaleta opina que por la naturaleza de la palabra *mester* en la oración (yo traigo mester fermoso), ya no sólo se tratará del trabajo del clérigo sino que “il présente le produit de son travail. «Mester fermoso» ne renvoie donc pas seulement au métier, au travail du poète, mais aussi à sa production” (p. 156). El producto de su trabajo sería el poema que califica como hermoso. De este hemistiquio y del primero de 2b se ha querido sacar el sintagma *mester de clerecía* como algo presente en el texto. Habría que señalar, sumado a

---

<sup>29</sup> Darío Villanueva explica en su libro *La poética de la lectura en Quevedo* “Poética de la lectura sería, pues, el análisis del conjunto de principios o reglas, explícitos o no, que los textos contienen en sí mismos al objeto de ser leídos óptimamente” (p. 121).

lo que dice López Estrada, que si tal fuera un sintagma, no se explica fácilmente que el copista de *P* haya escrito *menester*.<sup>30</sup>

**non es de joglaría:** es una definición por exclusión, el autor especifica que su trabajo no se parece al de los juglares, bien podríamos suponer que por la forma. Este hemistiquio suscita dos problemas, primero el que hemos abordado largamente al revisar la postura de Deyermond, y es que este hemistiquio no supone la existencia de un contrapuesto *mester de juglaría*, pues los textos que ajenos al *mester* no necesariamente fueron compuestos por juglares. El otro problema, aunque también lo hemos señalado, no lo hemos explorado lo suficiente. Menéndez Pelayo asume que los autores del *mester* afectan cierto desprecio por los juglares. La crítica se ha esforzado por desmentir este juicio pues en el mismo *Alexandre* encontramos la cuaderna 232:

Un jogar de grant guisa –sabié bien su mester–,  
omne bien razonado que sabié bien leer,  
su viola taniendo vino al rey veer.  
El rey, cuando lo vío, escucho' volunter.

Se le concede al juglar que pueda leer bien y más importante que eso, puede ser interlocutor del rey. Por lo tanto no es lícito suponer que existe desprecio hacia el trabajo de los juglares, muy por el contrario se reconoce el mérito; no es gratuito que los autores de *mester* utilicen varias fórmulas juglarescas para acercarse al público al que pretendían instruir.

**mester es sin pecado:** es comparable al primer hemistiquio, *fermoso* es equivalente a *sin pecado*, es un texto que no trasgrede las reglas literarias que se expresarán más adelante, en ese sentido no peca, no comete falta.

**ca es de clerezía(,):** existen dos formas de entender esta oración. Podríamos pensar que se explica que el *mester* sea sin pecado porque es de clérigos. El problema de esta interpretación, es que supone que el siguiente verso que empieza *fablar curso rimado* tiene un verbo implícito (voy a hablar...). La otra interpretación, es que se liga con los versos siguientes y su sentido es 'es hermoso y sin pecado, porque es de clérigos hacer una

---

<sup>30</sup> La segunda cuaderna en *P* dice:

Mene[ter traygo fermoso non es de jangleria  
mene[ter es [in pecado que es de clere]cia  
fablar cur]o Rimado por la quaderneria  
a [ylabas contadas que es muy grant mae]trja (Arizaleta, 152).

composición rimada e isosilábica'. El problema de esta segunda opción es que, aunque no sea una regla absoluta, no respeta el carácter esticomítico que observamos en la mayoría de versos del *Alexandre* y del *mester* en general.

**fablar curso rimado:** a mi juicio este es un hemistiquio muy simple, a pesar de ello se ha prestado para varias interpretaciones. La palabra *fablar* la tomo sin mayor consideración como 'comunicar, transmitir' gracias a que estamos en una cultura de literatura oralizada. La palabra *curso* es la que más problemas ha dado. Se ha querido emparentar con el *cursus* latino. Arizaleta señala que "faire équivaloir "curso" et *cursus*, au sens strictement technique du terme, signifie que l'on estime que l' *Alexandre* et toutes les oeuvres appartenant à ce qu'on appelle le mester de clerecía sont écrites en prose"(p. 161). A su vez, Isabel Uría dice que el "adjetivo rimado, en mi opinión significa 'con ritmo' y no 'con rima' " (2000, pág. 43), lo que presenta un problema: después de la lectura de cualquier obra del *mester*, uno se puede percatar de que la rima consonante es una tendencia muy acusada. Vamos a relativizar este problema. En principio es evidente que por más largos que sean los versos del *mester*, obras como el *Alexandre* no están escritos en prosa. Por otro lado, es importante tener presente que "para los antiguos, la poesía y la prosa no eran dos formas de expresión radical y esencialmente diversas; ambas estaban comprendidas dentro del concepto de «discurso» " (Curtius, pág. 215). Curtius nos explica que:

Como la Edad Media conocía dos sistemas poéticos, el silábico o métrico y el acentual o rítmico, el *ars dictaminis* se dividió en *dictamina* métricos, rítmicos y prosísticos; a estos tres estilos se añadió más tarde uno más: la prosa rimada (*mixtum siue compositum*). Esta subdivisión presupone también que tanto la poesía como la prosa son discursos artístico sujeto a reglas: la prosa está sujeta a ritmo y la poesía al metro (o al ritmo y la rima) (pág. 217).

Si la prosa es rítmica de suyo, *curso rimado* difícilmente puede significar 'prosa con ritmo', en cambio me parece que admitir que *rimado* significa 'con rima' se apega más a lo que es el *mester*.<sup>31</sup> Uría problematiza este argumento apoyada en cuarta cuaderna del *Libro de miseria de omne* que ya hemos citado:

---

<sup>31</sup> El problema, desde mi punto de vista, es tratar de encajar al *mester* en categorías del *ars dictaminis* latino. Si el *mester* trata de acercarse al pueblo llano, debería recurrir a una forma llamada *sermo simplex* "que sigue siendo vehículo corriente de cartas, crónicas, historia, ciencia, hagiografía" mientras que paralelamente existe "la ya mencionada prosa rítmica, y por último la prosa mixta, es decir, los textos en que alternan prosas y

Ond' todo ome que quisiere este libro bien pasar  
mester es que las palabras sepa bien sylabicar,  
ca por síllauas contadas, que es arte de rimar,  
e por tu quaderna vía su curso quier finar.

El verso c nos hace saber que el “arte de rimar” consiste en saber contar sílabas, es decir en el isosilabismo. Por lo tanto Uría concluye que “el infinitivo rimar, en 4c”, de ningún modo puede tener el significado de ‘consonar’, ya que el cómputo de las sílabas no genera rima o consonancia [...] por lo tanto, el arte de rimar es el arte de componer versos rítmico-silábicos” (2000, pág. 44). La aseveración anterior no es del todo cierta, si bien contar sílabas no genera consonancias, si tomamos en cuenta que “lo que hace que unas pocas palabras sean verso no es la sintaxis, sino la rima” (Alatorre, pág. 364) y observamos que se aplican las leyes de la compensación, podemos asumir que el arte de rimar no sólo significa generar consonancias, sino marcar el final del verso, por lo que estaría fuertemente ligado al isosilabismo por lo que podemos poner en duda u oponernos a la postura de Uría.

Además este hemistiquio nos da la posibilidad de reconocer el poema como un camino, en este sentido las palabras *curso* y *vía* toman una significación metafórica: caminaremos por una vía específica, leeremos este poema *por la cuaderna vía*.

**por la quaderna vía:** de este hemistiquio se ha sacado el sintagma *cuaderna vía* de la misma manera que se ha hecho con el sintagma *mester de clerecía*, es decir, como si fueran unidades de sentido utilizadas desde el s. XIII. Al igual que pasa con lo apuntado acerca de *mester traigo fermoso*, en el testimonio del manuscrito *P* no tenemos el sintagma *cuaderna vía* sino *quaderneria* (véase nota 29). Este dato nos permite afirmar que “le poète introduit le tétrastique monorime, non la '*cuaderna vía*' ” (Arizaleta, La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre., p. 178). Lo que queda claro es que se trata de un modo cuaternario, interpreto que se refiere a la estrofa de cuatro versos.

---

metros, llamados por eso *prosimetra*” (Curtius, p. 220), pero no tiene que encajar en ninguna de estas tres porque tratamos un evento distinto. Lo que es importante resaltar es que prosa y poesía no constituían una dicotomía tan profundamente distante como ahora. Dice Curtius “el hecho mismo de que al *cursus leoninus* pudiera prestar su nombre a un hexámetro de rima interna demuestra una vez más la superposición de las terminologías de prosa y poesía durante la Edad Media” (p. 220).

Otras interpretaciones que se apegan al sentido formal, como la de Uría, señala que no sólo se refiere a una estrofa de cuatro versos, sino que los mismos versos están divididos en cuatro: cada hemistiquio contiene dos unidades métrico-sintagmáticas que redondean este sentido cuaternario. Me parece que decir tal cosa es arriesgado sobre todo porque en ocasiones no se cumple como veremos más adelante. Raymond Willis ha preferido ver una referencia al *quadrivium* y señala cuáles son las disciplinas en que Aristóteles instruye a Alejandro Magno, aunque dichas disciplinas son las siete artes liberales y no exclusivamente las pertenecientes al *quadrivium*, de hecho sólo se hacen explícitas la astronomía y la música a las que se suman la física ‘medicina’ y la filosofía natural que no pertenecen originalmente al *quadrivium*, por lo que esta interpretación es dudosa.

**a sílabas contadas:** el verso anterior nos hablaba de versos rimados, éste se mueve dentro de la regularidad silábica, es decir, el isosilabismo. No considero conveniente entrar en más detalles pues hablar de si el autor hace una elección de la poesía métrica sobre la poesía rítmica me parece ocioso a pesar de que varios críticos lo hacen; toda poesía es rítmica por definición. No peco de ingenuo aquí, la denominación “poesía rítmica” es del dominio de la poesía latina en que existen vocales breves y agudas, y por ello mismo es innecesario hablar del tema pues es claro que el *Alexandre* y demás textos del *mester* están en lengua vernácula. El único matiz que considero debemos hacer aquí, es que para alcanzar el isosilabismo, es común que se recurra a la dialefa, por lo que *contadas* adquiere un sentido más fino: parece que a la hora de la lectura se cuentan las sílabas porque se les separa.

**que es grant maestría:** el editor que sigo ha decidido dar término a una discusión vieja, pues imprime *que* en vez de *ca* y a mi juicio es una decisión correcta pues clarifica el sentido de esta declaración final: el hecho de que sea ‘gran maestría’ no es una razón por la cual el autor elige escribir del modo que nos ha dicho, es decir no se sigue una relación causal a diferencia de la lectura a la que no orillan quienes imprimen *ca*, muy por el contrario, escribir de esta forma particular es propio de alguien de gran maestría.

La crítica también ha querido ver en esta cuaderna el manifiesto poético del *mester de clerecía*. Suscribo la idea de Casas Rigall que dice:

Es inadecuado considerar este fragmento como un “manifiesto del *mester de clerecía*”. El autor, que probablemente es el primero en aplicar estas técnicas y convenciones a nuestra poesía vernácula, define, en todo caso, su *mester*, un modo de

afrontar la creación literaria. Pese a su posible carácter de pionero en nuestras letras, es dudoso que el poeta se considere un radical innovador (págs. 47-48).

El autor hace una declaración de lo que hará en el poema, pero no pretende instituir una escuela, iniciar un movimiento literario o bien afiliarse a alguno. Otro de los problemas de esta estrofa es que es aislada del contexto en que se encuentra. Más adelante revisaremos este exordio pues presenta más cosas que debemos estudiar.

Existen otras artes poéticas dentro de los textos del *mester*. Revisaremos algunas. Berceo en la *Vida de Santo Domingo de Silos* escribe probablemente otra de las más célebres cuaternas:

Quiero fer una prosa en román paladino  
en cual suele el pueblo fablar con so vezino;  
ca non so tan letrado por fer otro latino.  
Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino (c. 2).<sup>32</sup>

En esta estrofa es notable lo que hemos señalado con respecto al programa de enseñanza de la doctrina.<sup>33</sup> Berceo se aleja del círculo más culto, nos dice que no hará otro poema en latín pues señala que no es tan letrado, aunque esto a todas luces es una muestra de falsa modestia, lo que busca es acercarse al habla cotidiana por lo que remata con la fórmula juglaresca del verso d.<sup>34</sup> Por otro lado, reaparece el problema de la *prosa* que en estos tiempos contraponemos con *poesía*, aunque como ya hemos visto son términos que no se contradicen, Arizaleta dice que “on sai que «prosa» peut se référer à une variété de «chant liturgique»” (p. 184).<sup>35</sup> Este punto se puede aclarar con lo que el mismo autor escribió en *Duelo de la Virgen*:

En el nomne precioso de la Santa Reina,  
de qui nasció al mundo salud e melecina,

---

<sup>32</sup> Utilizo siempre la edición de Teresa Labarta de Chaves.

<sup>33</sup> Como ya hemos señalado, en ese sentido está el verso de la primera cuaterna del *Martirio de San Lorenzo* “en romanz, que la pueda saber toda la gent”.

<sup>34</sup> Dice Curtius “quienes aspiraran a un público extenso y quienes tuvieran que tratar un tema vasto, no podían ya servirse de la prosa artística, sino que debían recurrir a un *sermo simplex* cercano al habla cotidiana. Esto nos da la clave para un pasaje muy citado de San Gregorio de Tours; cuando en el prólogo de su *Historia de los francos* dice que no hay *grammaticus qui haec aut stilo prosaico aut metrico depingeret versu* (“ningún letrado que exprese estas cosas en prosa artística o en verso métrico”), y que él mismo escribe *incultu effatu* (“incultamente”; “falsa modestia”), sólo quiere decir esto: que al escribir su obra se ha acercado al habla cotidiana, por contraposición al retórico latín artístico de su contemporáneo Fortunato”(p. 218).

<sup>35</sup> De la misma forma se presenta la primera cuaterna del *PFG* que dice “En el nombre del Padre que fizo toda cosa, / del que quiso nasçer la Virgen preciosa / e del Spiritu Santo, que igual *dellos posa*, / del conde de Castiella quiero fer una prosa”.

si ella me guiase, por la gracia divina,  
qerría del su duelo componer una rima (1c).<sup>36</sup>

El único rasgo que se rescata en cuanto a la escritura es la rima. Queda comprobado que no se refiere aquí al aspecto rítmico de los versos del *mester*, como propone Uría, sino que las artes poéticas hablan de la consonancia de los versos.

Por último revisaremos el *Apolonio* aunque no obtenemos muchos más datos de los que ya tenemos, eso sí, existe una conciencia de que se escribe de manera novedosa:

En el nombre de Dios y de Santa María,  
si ellos me guiassen estudiar querría,  
componer un romance de nueva maestría  
del buen rey Apolonio y de su cortesía (1c).<sup>37</sup>

El autor se suma a una forma de escribir que denomina *nueva maestría* en obvia relación con la manera en que se escribe el *Alexandre*. Por otro lado, ya habíamos señalado la importancia de que estas obras estuvieran en *romance* o en lengua vernácula, pero he aquí un tema importante de los textos del *mester*: la traducción es un rasgo fundamental. De ahí la importancia de señalar que no se hará otro poema en latín, o que se hará en romance, casi cada texto tiene un antecedente del cual se traduce. Así lo atestiguan versos como “querriavos contar, en poco ratiello,/ un sermón que fue preso de un santo libriello, / que fizo sant Jherónimo” (*Signos* 1bcd), “Quiero fer una prosa en román paladino/ en cual suele el pueblo hablar con so vezino;/ ca non so tan letrado por fer otro latino” (*VSD* 2abc) y “de esta sancta virgen romançar su dictado” (*PSO* 2b) donde *dictado* significa ‘escrito en latín’ y *romançar* vale ‘traducir’. Considero adecuado señalar que se debe hacer una distinción entre el trabajo de detectar fuentes y el de hablar de traducción, pues aunque ambos pueden ubicar a los textos del *mester* en un ámbito culto, la traducción es una operación específica y común a los textos del *mester*, en cambio toda la literatura se alimenta de literatura, es decir, hay fuentes en cada texto que revisemos. Sabemos que la traducción en la Edad Media no es igual a como la entendemos nosotros, pero es necesario tener en mente que esta operación es fundamental, Arizaleta al hablar del *Alexandre*, apunta que:

---

<sup>36</sup> Utilizo la edición de Arturo M. Ramoneda.

<sup>37</sup> Utilizo por única ocasión la edición crítica de Alvar. En los demás casos utilizo la paleográfica.

Le poème est effectivement issu de la réécriture du matériau des sources. Une réécriture habile, érudite et professionnelle, mais qui résulte, en premier lieu, de la paraphrase que cet étudiant anonyme a faite des œuvres qu'il avait à étudier. Sa lecture des *auctores* a contribué non seulement à lui donner des connaissances diverses, mais aussi à lui suggérer une certaine écriture, un certain style narratif (p. 151).

Podemos concluir a partir de los datos obtenidos en las artes poéticas recogidas, que son rasgos propios del *mester*: la escritura en lengua vernácula, el uso de verso isosilábico y rimado, y la traducción como es el caso del *Apolonio*, *Alexandre*, o varios de los *Milagros de Nuestra Señora*. También es necesario precisar que de ninguna manera la segunda cuaderna del *Alexandre* pretende ser un manifiesto poético, ni la piedra fundacional de una escuela o modo literario, que no es lícito concluir que los poetas del *mester* desprecian el trabajo de los juglares, que los poetas del *mester* tratan de acercarse a un público amplio y que tienen conciencia de que están escribiendo de un modo novedoso.

#### 4.- Características formales de versos y estrofas.

Con respecto al metro y a la estrofa del *mester de clerecía* la regularidad es propuesta como una característica principal. En cuanto a la estrofa, aparte de la aparición esporádica de alguna de cinco versos, en realidad se mantiene inmóvil, cuatro alejandrinos de rima AAAA. En cambio, a lo largo de la historia se han dicho varias cosas con respecto al verso *alejandrino* del *mester*. Antonio Alatorre cita a Argote Molina, quien alrededor de 1575 dice que “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 sílabas, porque hasta esto se estiende su licencia. Creo lo tomaron nuestros poetas de la poesía francesa” (pág. 368). Alatorre considera, dado que los versos del *PFG* que cita Molina suman bien 12, 13 o 14 sílabas, que es un razonamiento normal. Atestiguamos una visión dubitativa en que, en vez de partir del conocimiento de que el alejandrino tiene catorce sílabas, por lo que los demás versos serían hipométricos, se permite a este “género de verso” extenderse entre esos márgenes; se habla de un verso largo sin más. Es afortunado que se hable de versos de 12 sílabas en adelante, pues es a partir de este número de sílabas que se requiere la cesura. Lo que debe quedar claro es que los límites silábicos del *alejandrino* no son claros, pues los tenemos desde las 12 sílabas y como sabemos, tenemos versos de Juan Ruiz de hasta 16 sílabas.

Como ya hemos dicho, el uso de la dialefa es un rasgo característico del *mester* lo que afecta el conteo silábico. Dice Dominguez Caparrós que “a fines del siglo XIX, Federico Hanssen estudió el silabeo métrico medieval y estableció cómo Berceo emplea el hiato siempre y no conoce la sinalefa” sin que eso impida del todo encontrar alguna (pág. 75).

Por otra parte, no es sino hasta con Alberto Lista, es decir hasta el s. XIX, que Pedro Henríquez Ureña puede encontrar antecedentes de regularidad acentual; antes el acento caía en cualquier lugar del verso (Alatorre, pág. 382). Rudolf Baehr divide en tres los tipos de alejandrino según la disposición acentual de sus hemistiquios, de manera que obtenemos:

- Dactílico que es bianacrúsico y cuyo período rítmico consta de un dátilo.
- Trocaico que es monoanacrúsico y cuyo período rítmico consta de dos troqueos.
- Mixto, sin anacrusis y que o bien puede iniciar con un troqueo seguido de un dátilo o viceversa.

Todos por fuerza mantienen el acento de sexta. Puede que los dos hemistiquios del verso repitan su patrón rítmico o que se combinen, por lo que es posible obtener varios resultados a partir de los tipos de hemistiquios; notamos que la acentuación aunque descrita a grandes rasgos, sigue siendo problemática y se limita a señalar posibilidades sin aclarar necesariamente cuál es la más regular, dice Baehr que “prevalece la variante polirrítmica” (pp. 164-166).<sup>38</sup>

Si bien es cierto que no se puede asegurar una regularidad acentual del *alejandrino* así como se puede decir de un endecasílabo heróico puro, que forzosamente se acentúa en 2ª, 6ª y 10ª sílaba (y este es un grado de especificidad extremo), Isabel Uría siguiendo los estudios de Oreste Macrí, va a proponer que se mire a los poemas del *mester* desde la perspectiva de la métrica sintagmática. Según Macrí:

El criterio métrico sintagmático –esto es, la división del verso o del hemistiquio con pausa épica en unidades elementales relativamente significativas-autónomas en el

---

<sup>38</sup> La clasificación de Baehr que no pretende ser exhaustiva tiene el problema de Macrí, otorga tonicidad a elementos que no la tienen. Si seguimos a Baehr el primer hemistiquio de *Milagros de Nuestra Señora* “Amigos e vasallos” es monoanacrúsico por lo que es un alejandrino trocaico. Eso significa que la segunda, cuarta y sexta sílaba son acentuadas, pero la cuarta sílaba recae en “e”, conjunción copulativa que no es acentuada (Quilis, p. 24). En este caso no nos encontramos ante un segundo troqueo, sino ante un peón tercero posterior al troqueo (ooóo) o bien ante una variación del trípedo trocaico monoanacrúsico que no permite el segundo acento.

sistema rítmico gramatical– especifica e individualiza el esquema métrico puro, en cuya serie rítmica y tonemática se adaptan y recortan variamente las agrupaciones mínimas sintácticas según la estructura propia de cada edad, escuela, tipo de verso y autor (pág. 63).

Uría se va a atener a esta definición para hacer su trabajo y para partir de ella, ya que no sigue del todo a Macrí, pues no utiliza la nomenclatura latina para dividir los hemistiquios y marcar las unidades rítmico-sintagmáticas. Mientras que Macrí nos propone que “el ritmo-base institucional de la *cuaderna vía* [es] sin ninguna duda, el trípedo trocaico mono o bianacrúsico (heptasílabo u octosílabo), como se puede observar en Berceo”<sup>39</sup> (pág. 47), es decir, una estructura trimembre de la cual se pueden aceptar algunas variaciones, Uría nos dirá que los hemistiquios se dividirán en dos. Esto obedece de manera más cercana a la sintaxis y por lo mismo a las unidades tonemáticas del hemistiquio. También tiene que ver con lo que considero es la sobreinterpretación de la c. 2 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 la estrofa 2c del *Libro de Alexandre* como uno de los rasgos de su poética, se comprueba en el análisis de su ritmo (Uría, 2001, pág. 113).

El resultado que arroja su estudio es que por medio de la combinación de siete unidades rítmico-sintagmáticas, se puede obtener la estructura rítmica de prácticamente todos los hemistiquios de los textos del *mester*. Las unidades son las siguientes: bisílabo llano (óó), bisílabo agudo (oó), trisílabo llano (oóó), trisílabo agudo (òóó), tetrasílabo llano (òóóó), tetrasílabo agudo (òóóó), pentasílabo llano (òóóóó). Uría aclara que “los acentos

---

<sup>39</sup> Entiéndase U /'-U-U /'-U en caso de ser heptasílabo que es lo que nos interesa pues desecho la posibilidad de que el alejandrino contenga hemistiquios de 7 u 8 sílabas. Las variaciones son UU /'-UU / -U en el que tenemos un dácilo en vez de un troqueo y /'-U-UU /'-U en el que combinamos troqueo y dácilo y /-UU-U /'-U en que se invierte el orden y tenemos un dácilo primero y después un troqueo, aunque como veremos en el análisis, encontraremos algunas figuras más.

graves son los acentos rítmicos secundarios, y pueden estar en la primera o segunda sílaba de las dos acentuadas” (Uría, 2001, pág. 113). Empero Uría, empeñada en su afán de obtener los resultados deseados, altera los hemistiquios “hay que reajustar el metro por otros medios: suprimiendo una partícula espuria o inútil, cambiando el orden, etc.” (Uría, 2001, pág. 123) lo que no parece válido, aunque lo justifica como estrategia para la correcta edición de los textos, ya que han llegado a nosotros a través de testimonios espurios.

Finalmente acerca de los versos, hay que decir que tienen un carácter marcadamente esticomítico (Uría, 2000, pág. 76) es decir que la pausa versal coincide con una pausa gramatical (Casas Rigall, pág. 52) ya que el verso esticomítico es “aquel en el que una oración equivale a un verso y éste contiene, por tanto, sólo un verbo y, en consecuencia, una acción narrativa” (Gómez Redondo, 1996). Por lo tanto, analizaré varios versos de distintos textos, y comprobaré si es que se cumple lo que los críticos han opinado acerca de la unidad formal de los poemas del *mester*. Los criterios con los que evaluaré los versos son: isosilabismo, aplicación de la dialefa, el esquema de Macrí del trípedo trocaico monoanacrúsico y sus variaciones<sup>40</sup>, las unidades rítmico-sintagmáticas de Uría y la coincidencia de pausa versal con pausa gramatical, es decir, la esticomitia. En la medida en que los versos de los poemas cumplan con estos parámetros, se les podrá considerar como pertenecientes al modo literario que nos ocupa. Las irregularidades se marcarán con negritas en los esquemas de análisis y de ser sobresaliente, se comentarán. Es necesario aclarar y sobre todo advertir que en el caso de los *MNS* y del *Alexandre*, trabajo con ediciones críticas, por lo que el trabajo realizado por el editor puede incidir directamente en

---

<sup>40</sup> El uso del sistema de Macrí, al menos en este muestreo, es para obtener los períodos rítmicos de los versos, posteriormente me basaré en los resultados que arroje para observar la regularidad rítmica.

los resultados obtenidos. Si bien es cierto que sería mucho más recomendable trabajar sobre los manuscritos, también es cierto que no los tengo a la mano.

*Milagros de Nuestra Señora<sup>41</sup>.*

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,

oóo oóo / oó òoóo                      U/-UUU/-U                      U/- -UU/-(U)

si vós me escuchássedes por vuestro cosiment

oóo oóo / oó òoóo                      U/-UUU/-U(U)                      U/-U-U/-(U)

querríavos contar un buen aveniment;

oóo oó(o) / oó oòoóo                      U/-UUU/-(U)                      U/-U-U/-(U)

terrédeslo en cabo por bueno verament.

oóo oóo / oó òoóo                      U/-UUU/-U                      U/-U-U/-(U)

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,

ó oóo oóo / oóo oóo                      /-U-UU/-U                      UU/-UU/-U

yendo en romería caecía en un prado,

óo oóo / oó oòoóo                      /-UUUU/-U                      UU/-UU/-U

verde e bien sencido, de flores bien poblado,

óo oòoóo / oó òoóo                      /-UU-U/-U                      U/-U-U/-U

logar cobdiciaduero pora omne cansado.

oó oòoóo / oóo oóo                      U/-U-U/-U                      UU/-UU/-U

Davan olor sovejo las flores bien olientes,

---

<sup>41</sup> Cito la edición de Fernando Baños de la Biblioteca clásica de la Real Academia Española, c.1-10.

oo oòoo / oó òoo /-UU-U/-U U/-U-U/-U

refrescaban en omne las caras e las mientes;

ooó oó / oó ooó UU/-UU/-U U/-UUU/-U

manavan cada canto fuentes claras, corrientes,<sup>42</sup>

oó òoo / òoo oó U/-U-U/-U /-U-UU/-U

en verano bien frías, en invierno calientes.

ooó òoo / ooó oó UU/-U/- U UU/-UU/-U

Avié hí grand abondo de buenas arboledas,

oó ó ooó / oó ooó U/- - -U/-U U/-UUU/-U

milgranos y Figueras, peros e mazanedas,

oó ooó / ó ooó U/-UUU/-U /-UUUU/-U

e muchas otras fructas de diversas monedas,

oó òoo / ooó oó U/-U-U/-U UU/-UU/-U

mas non avié ningunas podridas ni azedas.

oóo oó / oó ooó U/-U-U/-U U/-UUU/-U

La verdura del prado, la olor de las flores,

ooó oó / ooó ooó UU/-UU/-U UU/-UU/-U

las sombras de los árboles de temprados sabores

oó ooó / ooó oó U/-UU/-U(U) UU/-UU/-U

refrescáronme todo / e perdí los sudores;

---

<sup>42</sup> Nótese que el ritmo del verso entero es casi exclusivamente yámbico, o trocaico con anacrusis: oóoóoóoóoóoóoó. Si se interrumpe tal cadencia es ara respetar el acento de verso, pero el ritmo yámbico refleja perfectamente el sentido del verso, las aguas corren claras.

**ooóoo** óo / ooó ooóo                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-U

¡podrié vevir el omne con aquellos olores!

oóó oóo / ooóo oóo                      U/-U-U/-U                      UU/-UU/-U

Nunca trobé en sieglo logar tan deleitoso,

òooó oóo / óo òooó                      /-UU-U/-U                      U/- -UU/-U

nin sombra tan temprada, ni olor tan sabroso;

oóo òooó / ooó òooó                      U/-U-U/-U                      UU/- -U/-U

descargué mi ropiella por yazer más vicioso,

ooó ooóo / ooó òooó                      UU/-UU/-U                      UU/- -U/-U

poséme a la sombra de un árbol fermoso.

oóo ooóo / ooóo oóo                      U/-UUU/-U                      UU/-UU/-U

Yaziendo a la sombra perdí todos cuidados

oóo ooóo / óo òooó                      U/-UUU/-U                      U/- -UU/-U

odí sonos de aves dulces e modulados

oó òooó / óo ooóo                      U/- -UU/-U                      /-UUUU/-U

nunca udieron omnes / órganos más temprados,

òooó óo / **óoo** òooó                      /-UU-U/-U                      /-UU-U/-U

nin que formar pudiessen sonos más acordados.

ooó oóo / óo òooó                      **UUU**/-U/-U                      /-U-UU/-U

Unas tenién la quinta e las otras doblavan

óo oòooó / ooóo oóo                      /-UU-U/-U                      UU/-UU/-U

otras tenién el punto, errar no las dexavan;

òóó óó / óó óóóó                    /-UU-U/-U                    U/- -UU/-U

al posar, al mover, todas se esperavan,

óó óó(o) / óó óóóó                    UU/-UU/-(U)                    /-UUUU/-U

aves torpes nin roncás hí no se acostavan.

òóó óó / òó óóóó                    /-U-UU/-U                    /- -UUU/-U

Non serié organista, nin serié violero,

òó óóó / óó óóó                    /-U-UU/-U                    UU/-UU/-U

nin giga, nin salterio, nin mano de rotero,

óó óóó / óó óóó                    U/-UUU/-U                    U/-UUU/-U

nin estrument, nin lengua, nin tan claro vocero

óóó óó / òóó óó                    UUU/-U/-U                    U/- -UU/-U

cuyo canto valiesse con esto un dinero.

óóó óó / óó òóó                    UU/-UU/-U                    U/-U-U/-U

Pero que vos dissiemos todas estas bondades,

**ooo** òóó / óó óóóó                    UUU/-U/-U                    /-UUUU/-U

non contamos las diezmas, esto bien lo creades,

òóó óó / óó òóóó                    /-U-UU/-U                    /-U-UU/-U

que avié de noblezas tantas diversidades

óó óóó / óó óóóó                    UU/-UU/-U                    /-UUUU/-U

que no las contarién priores ni abades.

óó óóó / óó óóó                    U/-UUU/-(U)                    U/-UUU/-U

*Libro de Apolonio.*<sup>43</sup>

Een el nombre de Díos et de fanta maría Síellos me  
guiassen eſtudiar querría

ooóo oóo / oo òooóo                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-U

oóo ooóo / oóo oóo                      U/-UUU/-U                      **UU/-U/-U (hipo)**

Componer hun romançe de nueva maestría

oóo òooó / oóo ooóo                      **UU/- -U/-U**                      U/-UUU/-U

Del buen Rey Apolonio et de ſu corteſía.

oó òooóo / **ooo** ooóo                      U/- -UU/-U                      **UUUUU/-U**

El Rey apolonjo de tíro natural.

oó ooóo / oóo ooó(o)                      **U/-UU/-U(hipo)**                      U/-UUU/-(U)

*Que* por las auenturas viſco grant temporal

**ooo** ooóo / óo òooó(o)                      **UUUUU/-U**                      /-U-UU/-U

*Commo* perdió la fija et la mujer capdal

òooó oóo / ooóo oó(o)                      /-UU-U/-U                      **UUU/-U/-(U)**

Como las cobro amas cales fue muy leyal

óo **ooòóo** / oóo òooó(o)                      /-UUU/- -U                      **UU/- -U/ -(U)**

En el Rey antíoco vos quiero començar

**oóo oóoo** / oóo ooó(o)                      **UU/-U/-UU(hipo)**                      U/-UUU/-U

<sup>43</sup> Edición paleográfica de Manuel Alvar, c. 1-10.

Que pobló antiocha enel puerto dela mar<sup>44</sup>

**ooó ooó / ooó ooó(o)                      UU/-U/-UU(hipo)    UU/-UUU/-(U) (hiper)**

Del fu nombre mijmo fízola titular

**ooóo óo / óoo ooó(o)                      UU/-U/-U (hipo)                      /-UUUU/-(U)**

Si eſtonçe fueſe muerto nol deujera pesar.<sup>45</sup>

**ooóo òooó / ooóo ooó(o)                      UU/-U/-U/-U (hiper)                      /-U-UU/-(U)**

Ca murioſe le la mujer con qui caſado era.

**ooóoo ooó(o) / ooóoo óo                      UU/-UUU/-U(U) (hiper)                      UUU/-U/-U**

Dexole huna fija genta de grant manera

**ooó òooó / óo ooóoo                      U/-U/-U/-U                      /-UU-U/-U**

Nol jabian enel mundo de beltat companyera

**òooó ooóo / ooó ooóo                      /-U-UUU/-U (hiper)                      UU/-UU/-U**

Non jabian enſu cuerpo fennyal reprendedera.

**òooó ooóo / ooó ooóoo                      /-U-UUU/-U (hiper)                      U/-UUU/-U**

Muchos fijos de Reyes la ujnieron pedir

**óo òooóo / ooóo ooó(o)                      /-U-UU/-U                      UU/-UU/-(U)**

---

<sup>44</sup> Los versos 3ab presentan un problema. Si se acentúa “Antíoco” obtenemos un hemistiquio proparoxítono de siete sílabas; sumado al siguiente hemistiquio obtenemos un verso oxítono de catorce sílabas, por lo que sin aplicar la compensación al primer hemistiquio, tenemos un verso normal de catorce sílabas en tiempos poéticos. Si hacemos caso del verso 3c en que se dice que Antiocho quiso nombrar a la ciudad según su propio nombre, sería lógico acentuar “Antíocho”, lo que nos dá de nuevo un verso proparoxítono de siete sílabas. Si sumado al siguiente hemistiquio obtuviéramos un verso de catorce sílabas, podríamos asumir que se trata de una licencia propia del autor, pero si sumamos ambos hemistiquios obtenemos un verso oxítono de 14 sílabas, es decir, de 15 en tiempos poéticos. Lo que no parece válido es acentuar “Antíoco” para obtener un verso de 14 y aceptar diptongo en “Antíocho” para obtener la regularidad métrica, de manera que tenemos dos versos que no se ciñen al isosilabismo.

<sup>45</sup> En afán de mantener el isosilabismo, se podría recurrir a realizar sinalefa en “si eſtonçe”, pero se rompería con una de las características que supuestamente le dan unidad a la poética del *mester*: la dialefa. De no realizarse la sinalefa, obtenemos un verso hipermétrico, por lo que las dos opciones presentan problemas.

Mas non pudo en ella ninguno abenjr.

oóó oó / oó oó(o)                    U/- -UU/-U                    U/-UUU/-(U)

Ouo eneste comedío tal coſa ha contír

óó ooooo / óo oó(o)                    /-UUUUU/-U (**hiper**)                    /- -UUU/-(U)

*Que* es para en consejo verguença de deçír.<sup>46</sup>

**oó ooooo** / oó oó(o)                    U/-UUUU/-U(**hiper**)                    U/-UUU/-U

El pecado *que* nunca en paz fuele feyer

oóó oó / oó òoó(o)                    UU/-UU/-U                    U/- -UU/-(U)

Tanto pudo el malo boluer et reboluer

òóó oó / oó oó(o)                    /-U-UU/-U                    U/-UUU/-(U)

*Que* fiço ha antiocho enella entender

oó oóó / oó oó(o)                    U/-UUU/-U                    U/-UUU/-(U)

Tanto que ſe quería por ſu amor perder.

óó ooooo / oóó oó(o)                    /-UUUU/-U                    UUU/-U/-(U)

Ouo a lo peyor la coſa ha venjr

óó oóó(o) / oó oó(o)                    /-UUUU/-(U)                    U/-UUU/-(U)

*Que* ouo ſſu voluntat en ella ha conplir

**oó oóó(o)** / oó oó(o)                    U/-UUUU/-(U) (**hiper**)                    U/-UUU/-(U)

Pero ſín grado lo ouo ella de conſentir

**oooo oó** / óo oó(o)                    UUU/-UU/-U (**hiper**)                    /-UUUU/-(U)

---

<sup>46</sup> Véase nota 32.

Que veydía que tal coſa non era de ſofrir

ooó ooóo / óoo ooó(o)                      UU/-UU/-U                      /- -UUU/-(U)

La duenya por eſte fecho fue tan enuergonçada

oóo oòóoo / òó ooóoo                      U/-UU-U/-U (**hiper**)                      /- - UUU/-U

*Que* por tal que murieſe non quería comer nada

ooó ooóo / òoo oòóo                      UU/-UU/-U                      /-U-U/- -U

Mas huna ama víega *que*la ouo criada

oóo òooó / ooóo oóo                      U/-U-U/-U                      UU/-UU/-U

Fiçol creyer *que* non era culpada.<sup>47</sup>

Fíja díxo ſi verguenca o quebranto priſieſtes

òóoo ooóo / ooóo oóo                      /-U-UUU/-U                      UU/-UU/-U

Non auedes culpa *que* vos mas non pudieſtes

òóoo óo / ooó òooó                      /-U-U/-U (**hipo**)                      UU/-UU/-U

Eſto que uos veyedes en uentura lo ouieſtes

óoo ooóo / ooóoo ooóo                      /-UUUU/-U                      UU/-UUU/-U (**hiper**)

Allegrat uos ſenyora *que* vos mas non pudieſtes.

ooóo oóo / ooó òooó                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-U

De mas yo uo[s] conſeio et uos creyer melo deuedes.

oó òooóo / ooóo ooóoo                      U/- -UU/-U                      UUU/-UUU/-U (**hiper**)

---

<sup>47</sup> Este verso es claramente hipométrico por lo que no será tomado en cuenta. Cualquier reconstrucción me parece aventurada.

Al Rey *vuestro* padre vos *non* lo enfamedes

oó **ooóo** / oó ooóo                      U/-UU/-U (**hipo**)                      U/-UUU/-U

Maguer *grant* es la perdida mas val *quelo*alledes

oòó **ooóoo** / òó ooóó                      U/- --U/-U(U)                      /- -UUU/-U

*Que* al Rey et auos en mal *preçio* echedes.

ooó ooó(o) / oòóo oó                      UU/-UU/-(U)                      U/- -UU/-U

*Libro de Alexandre*

Señores, si quisiéredes mio servicio prender,

oóo **ooóoo** / ooóo oó                      U/-UUU/-U(U)                      UU/-UU/-(U)

querriávos de grado servir de mio mester:

oóoo oóo / oó ooóó(o)                      U/-UUU/-U                      U/-UUU/-(U)

debe, de lo que sabe, omne largo seer;

óo ooóó / óo òooó(o)                      /-UUUU/-U                      /-U-UU/-(U)

si non, podrié en culpa e en riepto caer.

oó oòóó / ooóo oó(o)                      U/-U-U/-U                      UU/-UU/-(U)

Mester trayo fermoso: non es de joglaría;

oó òooó / òó **ooóoo**                      U/- -UU/-U                      /- -UUU/-U

mester es sin pecado, ca es de clerecía

oòó ooóo / oó ooóó                      U/- -UU/-U                      U/-UUU/-U

fablar curso rimado por la quadema vía,

oó òooó / ooóó óo                      U/- -UU/-U                      UUU/-U/-U

a sílabas contadas, que es grant maestría.

quíóóoo oóo / oó òooó U/-UUU/-U U/- -UU/-U

Qui oírlo quisier', a todo mio creer

ooóo oó(o) / oóo òoo(o) UU/-UU/-(U) U/-UUU/-(U)

avrá de mí solaz, en cabo grant plazer;

oó oooó(o) / oóo òoo(0) U/-U-U/-(U) U/-U-U/-(U)

aprenderá buenas gestas que sepa retraer;

ooó òooó / oóo oooó(o) UU/- -U/-U U/-UUU/-(U)

averlo han por ello muchos a çoñocer.

oóo òooó / óo oooó(o) U/-U-U/-U /-UUUU/-(U)

Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer:

òooó òóoo / oòooó ó(o) /-U-U/- -U(U) U/-U-U/-(U)

luego a la materia me vos quiero coger.

óo oooóo / oooó oó(o) /-UUUU/-U UU/-UU/-(U)

El Criador nos dexa bien apresos seer:

ooóo oóo / òooó oó(o) UUU/-U/-U /-U-UU/-(U)

¡si en algo pecáremos, Él nos deñe valer!

ooóo oóo(o) / óo òooó(o) UU/-UU/-U(U) /-U-UU/-(U)

Quiero leer un livro de un rëy pagano,

òooó oóo / oooó oóo /-UU-U/-U UU/-UU/-U

que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano;

oó oðoó / oooó oó U/-U-U/-U **UUU/-U/-U**

conquiso tod'el mundo: metiolo so su mano.<sup>48</sup>

oó òoó / oó ooó U/-U-U/-U U/-UUU/-U

Tenerm', si lo cumpliere, por non mal escrivano.

oóo oó / oðó ooó U/-UUU/-U U/-UU/-U

Del príncep' Alexandre, que fue rëy de Greçia,

oó ooó / oðó oó U/-UUU/-U U/-UU/-U

que fue franc' e ardit e de grant sabïençia;

oó òooó(o) / ooó ooó U/-UU/(U) UU/-UU/-U

vençió Poro e Dario, rëys de grant potençia;

oó òooó / óo oðoó U/-UU/-U /-UU-U/-U

nunca con ávol omne ovo su atenençia.

óo oðoó / óo ooó /-UU-U/-U /-UUUU/-U

El infante Alexandre, luego en su niñez,

**ooó ooó / óo òooó(o) UU/-UUU/-U (hiper) /-UUUU/(U)**

empeçó a mostrar que serié de grant prez:

oó ooó(o) / ooó oðó(o) UU/-UU/(U) UU/-U/- (U)

nunca quiso mamar leche de mugier rafez,

òooó oó(o) / **óo ooðooó(o) /-U-UU/(U) /-UUU-U/(U) (hiper)**

<sup>48</sup> A pesar de que no coincido con los arreglos que hace Uría, estoy de acuerdo en que este tipo de elisiones son, al menos, difíciles de aceptar. Quizá habría que contemplar la posibilidad de restituir la vocal elidida aunque el verso fuera hipermétrico. Terminaciones en consonante como es el caso de este verso en “d” no parecen naturales aunque podría ser viable, pero definitivamente no lo es una pretendida coda “rm” seguidos de consonante, que es el caso del verso siguiente.

si non fue de linaje o de grant gentilez.

oóó oóó / oóó oóó(o)                      U/- -UU/-U                      UU/-UU/-(U)

Grandes signos contieron quando est'infant' naçió:

òóó oóó / oóóóóó oó                      /-U-UU/-U                      **UUUU/-U/-(U) (hiper)**

el aire fue camiado, el Sol escureçió,

oóó òóó / oóó oóó(o)                      U/-U-U/-U                      U/-UUU/-(U)

todo'l mar fue irado, la tierra tremeçió.

òóó òóó / oóó oóó(o)                      /-U- -U/-U                      U/-UUU/-(U)

¡Por poco que el mundo todo non pereçió!

oóó oóó / óó òóó(o)                      U/-UUU/-U                      /-U-UU/-(U)

Otros signos contieron que son más generales:

òóó oóó / oóó òóóó                      /-U-UU/-U                      U/- -UU/-U

cayeron de las nuves unas piedras puñales;

oóó oóó / òóó oóó                      U/-UUU/-U                      /-U-UU/-U

aún contieron otros mayores o atales:

oóó oòóó / oóó oóó                      U/-U-U/-U                      U/-UUU/-U

lidiaron un día dos águilas cabdales

oóó òóó / òóó oóó                      UU/-U/- -U                      /- -UUU/-U

En tierras de Egipto -en letras fue trobado-,

oóó oóó / oóó òóó                      U/-UUU/-U                      U/-U-U/-U

fabló un corderuelo que era el día nado;

οό òοοόο / οόο οòοόο                      U/- -UU/-U                      U/-UU-U/-U (**hiper**)

parió una gallina un culebro irado.

οό òοοόο / òοόο οόο                      U/- -UU/-U                      /-U-UU/-U

¡Era por Alexandre tod'esto demostrado!

όο οοοόο / òόο οοόο                      /-UUUU/-U                      /- -UUU/-U

Observaciones.

Tanto la esticomitia como la dialefa se respetan en un porcentaje altísimo en los tres textos, por lo que sobra detallarlo. En cuanto al isosilabismo, es menos frecuente en el *Apolonio* pero ello se debe a que la copia que tenemos es espuria; también hay casos en el *Alexandre*, mientras que en los *MNS* no se observa tal fenómeno, pero con seguridad se debe al trabajo del editor crítico, por lo que no debe descartarse algún caso. Más interesante es el análisis de los esquemas rítmicos que veremos a continuación.

De 238 hemistiquios analizados:

28 tienen período rítmico /-U-U/

12 *MNS*

5 *Apolonio* de los cuáles uno es hipométrico pues no tiene anacrusis y otro es hipermétrico por ser bianacrúsico.

Uno más tiene la forma /-U-U/- -U, y si bien no presenta problemas de metro, es una forma anómala.

11 *Alexandre*

Entonces 25 hemistiquios son del tipo U/-U-U/-U, que es lo que señala Baehr como una de las cuatro formas esperadas y que Macrí señala como “institucional”. Se aplica en todos los casos la ley de compensación, por lo que la medida del hemistiquio está dada por el acento de sexta y no por el número de sílabas.<sup>49</sup>

45 tienen período rítmico /-UU/

20 *MNS*

16 *Apolonio* de los cuales dos son hipométricos por ser monoanacrúsicos y uno es hipermétrico por ser trianacrúsico.

9 *Alexandre*

Entonces 42 hemistiquios son del tipo UU/-UU/-U. Ésta es otra de las cuatro formas previstas por Baehr.

20 tienen período rítmico /-U-UU/

7 *MNS*

4 *Apolonio*

9 *Alexandre*

Ninguno presenta medidas distintas a las 7 sílabas.

Entonces 20 hemistiquios son del tipo /-U-UU/-U que es una de las formas previstas por Baehr.

14 tienen período rítmico /-UU-U/

7 *MNS*

---

<sup>49</sup> Este es un criterio que se aplica a todas las formas por analizar.

3 *Apolonio* de los cuales uno es hipermétrico por ser monoanacrúsico.

4 *Alexandre* de los cuales uno es hipermétrico por ser monocanacrúsico.

Entonces 12 hemistiquios son del tipo /-UU-U/-U que es una de las formas previstas por Baehr.

49 tienen período rítmico /-UUU/

14 *MNS*

16 *Apolonio* de los cuáles 3 son hipermétricos, de los cuáles dos son bianacrúsicos y uno trianacrúsico.

19 *Alexandre* de los cuáles uno es hipermétrico por ser bianacrúsico.

Entonces 45 hemistiquios son del tipo U/-UUU/-U.

22 tienen período rítmico /- -UU/

6 *MNS*

5 *Apolonio*

11 *Alexandre*

Ninguno presenta anomalías métricas.

Entonces 22 hemistiquios son del tipo U/- - UU/-U.

Hasta este momento se pueden concluir varias cosas. Si tomamos exclusivamente las formas previstas por Baehr podemos percatarnos de que 107 de 238 de los hemistiquios analizados cumplen con el período rítmico esperado, pero de ellos sólo 99 cumplen la forma exacta, es decir, no presentan anomalías en el metro. Entonces sólo 45% cumplen

con el período rítmico esperado y de ellos, el 92.5% no tiene anomalías en el metro, es decir, 41.6% del total.

Estos porcentajes no coinciden con la supuesta estricta regularidad del *mester de clerecía* que debería encuadrarse de manera más cercana en estos moldes rítmicos y métricos. La insistencia por caracterizar al *mester* como ese *modo* literario encerrado en las convenciones poéticas se desbarata. Eso se debe en parte a que hay que hacer al menos una concesión importante: aceptar como molde métrico una variación del trípedo trocaico monocanacrúsico que no permite el segundo acento. La explicación es muy sencilla: a pesar de que es posible acomodar tres acentos rítmicos en siete sílabas, resulta muy difícil hacerlo, ya que las palabras que tienen acento rítmico usualmente son palabras fondo, por lo que tendría que haber tres palabras de este tipo al menos, para cumplir con las exigencias del trípedo trocaico monoanacrúsico. Además, dentro de las formas esperadas, la que alcanzó el mayor número de ocurrencias fue el ritmo dactílico con cuarenta y cinco, menor número de ocurrencias que esta variación del trocaico: cuarenta y nueve. Si hacemos esta concesión, los porcentajes cambian notablemente: 156 de 238, es decir 65.5% de los hemistiquios presentan uno de los períodos rítmicos esperados y 144 de 238 no presentan anomalías en el metro, es decir, 60.5% del total. Además, si consideramos el esquema U/–UUU/–U como variación del trocaico<sup>50</sup> U/–U–U/–U, juntos alcanzan la suma de 77 hemistiquios de los 238, lo que estaría de acuerdo con la observación de Macrí, sería el esquema “institucional” del *mester*.

A pesar de que se permitan algunas concesiones, nos quedan 82 hemistiquios que no están entre los esquemas más comunes del *mester*. ¿Será lícito decir que son errores? ¿Qué

---

<sup>50</sup> La razón principal para proponerlo como una variación del trocaico es que tienen la primera sílaba tónica en la segunda sílaba.

hacemos con un período rítmico como /- –UU/, presente en los tres textos analizados y cuyos versos no presentan anomalías de metro. Y más allá de que esté presente en todos, hay 22 ocurrencias, es decir, rebasa a dos de las formas previstas por Baehr. Además, debemos prestar atención al lugar en que están, por ejemplo, uno en el primer verso de los *MNS*, ¡y cuatro en la segunda estrofa del *Alexandre!* Aquella estrofa que ha sido señalada como manifiesto poético de la supuesta escuela del *mester de clerecía*, al menos rítmicamente, no entra en los moldes ideales del hemistiquio heptasílabo.

Los hemistiquios con período rítmico /- –UU/ tienen su encanto. Cuando dos acentos están contiguos se dice que se tiene un verso arrítmico, se rompe cierta cadencia porque de por sí el español es una lengua de ritmo trocaico (Ammann), cuando se dice que tenemos un verso pleno es porque tenemos un ritmo yámbico o trocaico constante. Más allá de estas nomenclaturas, lo que es importante señalar es que cuando dos acentos están juntos, llaman la atención de quien escucha, por lo que podemos aventurar que se trata de un recurso que enfatiza la información. Podemos ordenarlos para encontrar en qué casos se resalta la información (el orden de los elementos puede variar del expresado en la fórmula):

- 1.- Sustantivo + adverbio: de **Dios omnipotent**.
- 2.- Sustantivo + perífrasis verbal: (nunca) en **paz fuele feyer**.
- 3.- buen + : **buen Rey** Apolonio.
- 4.- más + : de **mas yo** uo[s] con feio , que **son más** generales.
- 5.- tan + : **logar tan** deleitoso, nin **tan claro** vocero.
- 6.- grant + sustantivo: que es **grant maestría**.
- 7.- no, non + verbo o adjetivo : **non fue** de linaje, **errar no** las dexavan, mas **non pudo** en ella, **non es** de joglaría, por **non mal** escribano.
- 8.- mal +: en **mal preçio** echedes, por **non mal** escribano.

9.- Verbo + frase sustantiva: **perdí todos cuidados, odí sonos** de aves, **mester es** sin pecado, **fablar curso** rimado, que **füe rey** de Greçia, **venció Poro** e Dario, **fabló un** corderuelo, **parió una** gallina.

El caso número uno, lejos de demostrar incapacidad de parte de Berceo, muestra talento, sobre qué habría que hacer énfasis más que en Dios mismo. El segundo hemistiquio de los *MNS* se revela como una prueba de maestría pues desde el primer verso se llama la atención del auditorio.

El caso número dos, presenta un hipérbaton, lo normal sería enunciar “nunca suele seyer en paz”, pero el hipérbaton junta “paz” y “seyer” para enfatizar. Tiene mucho sentido la intención de énfasis, el verso completo dice “El pecado *que* nunca en paz fuele feyer” y si recordamos que estos textos son didácticas, es importante hacer énfasis en las conductas que se deben evitar.

El caso número tres, no presenta mayor complicación, el *Apolonio* trata de las virtudes del héroe por lo que es normal que se llame la atención en su bondad y en su carácter regio.

Los casos 3, 4, 5 y 6 son interesantes, las palabras “buen”, “más”, “tan” y “grant” están utilizadas para marcar de manera positiva el elemento que determinan. Quizá la excepción de este grupo sea el caso cuatro, en que sólo se trata de una cuestión de cantidad indefinida.

Los casos 7 y 8 por el contrario, califican negativamente las palabras que determinan. La palabra “no” siempre es acentuada porque es un adverbio y porque es importante hacer énfasis sobre lo prohibido, entonces mayor es su importancia cuando se le agrupa al lado de otra sílaba acentuada. Se sigue lo mismo que lo dicho en el caso número

dos, por su carácter didáctico estos textos pretenden hacer énfasis en las conductas que son reprobables.

El caso número 9 nos presenta verbos, y a excepción de tres, se trata del verbo ser o de verbos de pensamiento. Hay que notar que entonces los predicados nominales o bien los objetos directos, son los que adquieren relevancia y se centra la atención en ellos. Con los otros verbos, “vençió”, “parió” y “perdí”, ocurre algo similar pero el significado de los verbos también juega un papel importante: vencer a Poro, parir una gallina o que hable un cordero, no son cosas que se vean todos los días.

No es mi intención con esta exposición decir que el esquema U/- –UU/-U es aquél que usan los poetas del *mester* para enfatizar información sino que, al menos en este muestreo, no nos podíamos dar el lujo de dejarlo pasar desapercibido o calificarlo como falta de capacidad de parte del poeta, cuando parece exactamente al revés.

Si aceptamos este último esquema como un característico del *mester* 74.8% de hemistiquios analizados entran en los esquemas rítmicos y 69.7 % además no presentan anomalías métricas, porcentaje más que suficiente para hacer visible esa voluntad de forma apuntada por Uría. De cualquier manera aún nos quedan 60 hemistiquios sin encuadrar. Vale la pena revisar aquellos que presentan acentos consecutivos, ya que en ningún esquema clásico figuran dos acentos seguidos. Afirmando que cualquier caso de los que se puedan encontrar en este muestreo, se puede encasillar en alguno de los nueve casos expuestos más arriba en donde se explica el esquema U/- –UU/-U.

Parece buen ejercicio que veamos de los tres textos analizados, cuál es el que más incurre en los esquemas métricos que no se han propuesto como típicos del *mester* incorporando a éstos últimos los dos esquemas que acabo de proponer. Quiero aclarar que

no por ello considero que un texto sea mejor o peor, simplemente veremos cuáles se apegan más a un cierto artificio.

De los 60 hemistiquios restantes

14 *MNS*

27 *Apolonio*

19 *Alexandre*

Con estas cifras se hace manifiesto que al contrario de lo que se podría suponer, el *Alexandre* incurre en formas anómalas más veces que Berceo a pesar de ser una obra erudita y que presumimos que está destinada a un público más letrado que el público de Berceo, quien ya sabíamos es un excelente versificador. El número exagerado en comparación con los otros dos que muestra el *Apolonio* señala que lo que de él nos ha llegado, no se aproxima tanto a lo que trasluce del *Alexandre* y de los *MNS*. Hay que reiterar que trabajé con ediciones críticas en el caso del *Alexandre* y de los *MNS*, mientras que en el caso del *Apolonio* usé la paleográfica pues las ediciones críticas abundan en reconstrucciones. De cualquier forma hay que advertir que el *Apolonio* no parece apegarse a lo que podemos observar en Berceo y en el *Alexandre*. Existe, por ejemplo, una tendencia hacia el período rítmico dactílico, que no está presente en el *Alexandre*, y aunque las cifras muestran que los *MNS* también tienen una tendencia hacia el período dactílico, pero esto es más por un uso estilístico que por un uso generalizado (podemos observar que un ritmo menos acelerado que el del troqueo, es el que conviene a la escena descrita por el poeta que a continuación cito): de los 20 hemistiquios con dicho período rítmico, siete se concentran en una sola cuaderna:

La verdura del prado, la olor de las flores,

UU/-UU/-U

UU/-UU/-U

las sombras de los árboles de temprados sabores	U/-UU/-U(U)	UU/-UU/-U
refrescáronme todo / e perdí los sudores;	UU/-UU/-U	UU/-UU/-U
¡podría vevir el omne con aquellos olores!	U/-U-U/-U	UU/-UU/-U

El *Apolonio* es el texto que menos hemistiquios dentro de las formas analizadas nos otorga, aún así el 20.5% de sus hemistiquios tienen un período rítmico dactílico. A diferencia de lo que acabamos de ver con los *MNS*, el uso del hemistiquio dactílico no parece focalizarse en el *Apolonio*: la mayor concentración de este tipo de hemistiquios en una estrofa es de cuatro; usualmente no rebasan los dos por cuaderna. De esta manera nos damos cuenta que el período de ritmo dactílico para los *MNS* responden más a un uso estilístico, mientras que en el *Apolonio* son de un uso más general. Esta también podría ser una nota más para sumar a aquellas posturas que sostienen que el *Alexandre* y el *Apolonio* son de autores (o grupos de autores) distintos ya que el *Alexandre* dentro de los 80 hemistiquios analizados, sólo tiene 9 con período rítmico dactílico. Si comparamos los datos de los *MNS* y los del *Alexandre*, –exceptuando el período dactílico y el del doble acento pues ambos responden a efectos estilísticos muy específicos abordados previamente– encontraríamos más similitudes que las que se puedan encontrar entre el *Apolonio* y cualquier otro texto. Desde luego que estas conclusiones deben ser comprobadas en un trabajo más amplio en que se analice la totalidad de los textos. Podemos ver la siguiente tabla para contrastar los resultados arrojados por el muestreo:

	<i>MNS</i>	<i>Alexandre</i>	<i>Apolonio</i>
/-U-U/	15%	13.75%	6.4%
/-UU/	25%	11.25%	20.5%
/-U-UU/	8.75%	11.25%	5.13%

/-UU-U/	8.75%	5%	3.85%
/-UUU/	17.5%	23.75%	20.5%
/- -UU/	7.5%	13.75%	6.4%

En cuanto al sistema de Uría, 20. 2% de los hemistiquios no encajan con su sistema, 9 en los *MNS*, 20 en el *Apolonio* y otros 9 en el *Alexandre*. Mientras ella presume que su sistema aplica en un 99.65% en la *VSM*, en 238 hemistiquios yo he encontrado 48 fallas. Quizá se debe a que Uría se da la libertad de reacomodar o sustituir palabras cuando no se ajustan a su sistema y lo justifica en su afán de hacer una edición crítica, sobre todo de aquellos textos de los que sólo tenemos un testimonio. En mi opinión, el hecho de que en los seis esquemas revisados anteriormente se pueda acomodar un 75% de los hemistiquios analizados (tan cerca del 80% del sistema de Uría), no me permite de ninguna manera intervenir el texto para que se ajusten a cierta regularidad, que más que origen de este modo de hacer la literatura, es una entelequia del estudioso. Casas Rigall dice al respecto:

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 [...] sobre todo a considerar que los patrones rítmicos son pauta, pero no ley (pág. 54).

En conclusión, podemos afirmar que sí hay regularidad en la forma del *mester de clerecía* aunque no hay que confiar ciegamente en esta premisa, mientras que aspectos como el uso casi sistemático de dialefa o el isosilabismo sí se comprueban en los textos, hay otros aspectos que debemos considerar. En primer lugar los cuatro esquemas métricos previstos por Baehr se ven rebasados por lo estudiado en los textos, de manera que resulta provechoso añadir dos más. Cuando una de las supuestas irregularidades se presenta

sistemáticamente hay que atenderla y ver si cumple alguna función. El sistema de Uría se muestra como falible y rígido, por lo que hay que tenerle reserva. La forma es un aspecto importante en el *mester*, pero no es un aspecto total por lo que hay que evitar excesos a la hora de decantarse por la postura que sostiene que la forma es el aspecto fundamental que opone a los textos de *mester de clerecía* frente a los demás textos.

## 5.- Comparación de los exordios.

Para analizar además de los esquemas rítmicos alguno otro de los aspectos formales del mester, he decido comparar los exordios de cuatro textos: el *Apolonio*, la *VSD*, el *Alexandre* y los *MNS*. En el caso del *Apolonio* el exordio abarca las primeras dos cuadernas, quizá aceptaría con reticencia el verso 3a, el caso de los *MNS* es complicado delimitar el exordio porque la introducción bien podría abarcar hasta la cuaderna 74 ya que hasta esta cuaderna se dan varias claves de lectura, pero no parece lícito considerarlo así, por lo que tomo en cuenta hasta la segunda cuaderna, aunque me voy a permitir alguna licencia, en el caso del *Alexandre* es necesario ir hasta la sexta cuaderna y para la *VSD* hay que leer hasta la cuarta cuaderna.

Conviene tener presente que “el *exordio* o *proemio* [...] es una introducción, una inauguración del discurso que rompe el silencio y está encaminada a preparar el ánimo del receptor: es decir, a despertar la atención del público y, simultáneamente, a ganar su simpatía y benevolencia apelando a sus sentimientos” (Beristáin, pág. 158) y no es novedad que dependiendo del texto en cuestión, el exordio varía pues funciona como un trato tácito en que el receptor se predispone a recibir, en este caso escuchar, un tipo determinado de texto. Lo anterior se explica con el siguiente ejemplo: no es lo mismo escuchar “había una vez...” que “en el nombre del Padre...” pues ambos nos predisponen a recibir mensajes distintos, las expectativas del receptor desde ese momento entran en juego. También dado que es parte fundamental del exordio mencionar el tema que se va a tratar, he decidido que es importante detenernos en esta parte de los textos, es decir, tanto por cómo buscan influir en el lector, como por la enunciación del tema que se va a tratar; la presentación nos dará una idea de en qué horizonte se va a desarrollar el texto.

Particularmente me interesa tratar la presencia o ausencia de cuatro elementos: encomendarse o mencionar alguna figura divina, dirigirse a su público, la calidad del texto o el provecho que otorga al escucha prestar atención a lo narrado y la presencia del autor. Con estas directrices veamos los textos:

*Libro de Apolonio.*

Een el nombre de Dios et de Santa María,  
si ellos me guiassen, estudiar querría  
componer hun romance de nueua maestría  
del buen rey Apolonio et de su cortesía.

El rey Apolonio, de Tiro natural  
que por las auenturas visco grant temporal.  
Cómmo perdió la fija et la mujer capdal.  
Cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal.

En el rey Antioco vos quiero començar...<sup>51</sup>

*Vida de Santo Domingo de Silos.*

En el nomne del Padre que fiço toda cosa,  
e de Don Jesu Cristo, fijo de la Gloriosa,  
e del Spíritu Santo, que equal dellos posa,  
de un confessor santo quiero fer una prosa.

Quiero fer una prosa en román paladino,  
en cual suele el pueblo fablar con so vezino;  
ca non so tan letrado por fer otro latino.  
Bien valdrá, como creo, un vaso de bon vino.

Quiero que lo sepades luego de la primera,  
cuya es la istoria, meter vos ên carrera:  
Es de Santo Domingo toda bien verdadera,  
el que dicen de Silos, que salva la frontera.

En el nomne de Dios, que nombramos primero,  
suyo sea el precio, yo seré su obrero.  
galardón del lacerio yo en Él lo espero:  
¡Que por poco servicio dé galardón larguero!

---

<sup>51</sup> Puesto que en este apartado no analizaré finezas como los esquemas métricos, me permito hacer uso de la edición de Carmen Monedero.

*Libro de Alexandre.*

Señores, si quisiéredes mio servicio prender,  
querríavos de grado servir de mio mester:  
debe, de lo que sabe, omne largo seer;  
si non, podrié en culpa e en riepto caer.

Mester trayo fermoso: non es de joglaría;  
mester es sin pecado, ca es de clerecía  
fablar curso rimado por la quadema vía,  
a sílabas contadas, que es grant maestría.

Qui oírlo quisier', a todo mio creer  
avrá de mí solaz, en cabo grant plazer;  
aprendrá buenas gestas que sepa retraer;  
averlo han por ello muchos a çoñocer.

Non vos quiero grant prólogo nin grandes nuevas fer:  
luego a la materia me vos quiero coger.  
El Criador nos dexe bien apresos seer:  
¡si en algo pecáremos, Él nos deñe valer!

Quiero leer un livro de un rëy pagano,  
que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano;  
conquiso tod'el mundo: metiolo so su mano.  
Tenerm', si lo cumpliere, por non mal escrivano.

Del príncep' Alexandre, que fue rëy de Greçia,  
que fue franc' e ardit e de grant sabiençia;  
vençió Poro e Dario, rëys de grant potençia;  
nunca con ávol omne ovo su atenençia.

*Milagros de Nuestra Señora.*

Amigos e vasallos de Dios omnipotent,  
si vós me escuchássedes por vuestro cosiment  
querríavos contar un buen aveniment;  
terrédesho en cabo por bueno verament.

Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado,  
yendo en romería caecía en un prado,  
verde e bien sencido, de flores bien poblado,  
logar cobdiciaduro pora omne cansado.

El primer aspecto por analizar es el de encomendarse o bien la mención a de una figura divina. En el caso del *Apolonio* vemos que se encomienda tanto a Dios como a la

Virgen “Een el nombre de Dios et de Santa María”. Quizá el texto más prolijo en este aspecto sea la *VSD* pues nombra a Dios padre, Jesús a quien caracteriza como hijo de la Virgen y al Espíritu Santo, es decir se refiere a la trinidad pero no pierde la oportunidad de mencionar a la Virgen, por lo que cumple con creces.<sup>52</sup> El exordio del *Alexandre* se aleja los demás textos, pero no del todo, pues menciona a “el Criador” en la cuarta estrofa y vaya que se encomienda a él pues dice “¡si en algo pecáremos, Él nos deñe valer!”.

En el caso de los *MNS* la mención es, curiosamente, sólo a Dios, aunque esto más que descuido, es otra muestra de la maestría con que Berceo proyecta su estrategia alegórica, pues en la segunda cuaderna menciona el prado en que se encuentra, posteriormente construye la alegoría, y por último nos da luz al respecto pues, “lo que dicho avemos/ palabra es oscura, esponerla queremos” y en las cuaderna 18 y 19 nos revela la identidad de ese prado:

Cuanto aquí vivimos, en ageno moramos,  
la ficança durable suso la esperamos;  
la nuestra romería entonz la acabamos,  
quando a Paraíso las almas enviamos.

En esta romería avemos un buen prado,  
en qui trova repaire tot romeo cansado:  
la Virgin gloriosa, madre del buen Criado,  
del cual otro ninguno equal non fue trovado.

El prado mismo es la Virgen María y a continuación se da lectura a la explicación de la alegoría. En este sentido, Berceo ha cumplido, aunque con un artificio y de manera velada, la mención a la Virgen desde la segunda cuaderna. Más adelante veremos cómo este juego narrativo a la vez que se mantiene dentro de una cierta regularidad, es innovador.

---

<sup>52</sup> Sin duda debe llamar nuestra atención, si hacemos caso a la cronología propuesta por Dutton, que después de la *VSM* en la que en el *exordio* no haya mención alguna hacia ninguna figura divina, Berceo cuide tanto mencionarlas en la que pensamos es su segunda obra, la *VSD*. ¿Trataba de apegarse más a algún molde específico?

El siguiente punto es el de dirigirse a su público. Las apelaciones pueden ser muy breves como es en el caso del *Apolonio* pues apenas y se refiere a su público cuando dice “en el rey Antioco vos quiero començar”; aún así entabla una relación con un auditorio por lo que deja entrever que existe un emisor y un receptor entendidos en el texto, más a la manera en que Eco las concibe, como estrategias textuales (pág. 241)<sup>53</sup>; más adelante veremos cómo esto caracteriza a ambos participantes. En el caso de la *VSD* se establece de manera más explícita esta relación entre emisor y receptor “quiero que lo sepades luego de la primera,/ cuya es la istoria, meter vos ên carrera”, se dedican dos versos específicamente para dirigirse al público, al que por otro lado, ya se le ha caracterizado previamente. En este rubro el más minucioso de los textos es el *Alexandre* pues empieza con un vocativo “Señores” y de las seis estrofas que conforman el exordio, la primera, la tercera y la cuarta presenta apelaciones al público receptor. Por último en los *MNS* toda la primera cuaderna está dedicada a entablar una relación con el público.

Se puede entrever cierta similitud entre versos de los cuatro textos: “En el rey Antioco vos quiero començar” del *Apolonio*, “cuya es la istoria, meter vos ên carrera” de la *VSD*, “luego a la materia me vos quiero coger” del *Alexandre* y “querriavos contar un buen aveniment” de los *MNS*. Es la mención de ese “vos” lo que establece tan fuertemente la relación emisor-receptor. Al respecto de estas referencias al público, dice Baños en su edición a los *MNS* “abre el libro un apóstrofe dirigido, como los juglarescos, al auditorio, en el intento de captar su benevolencia y su atención”(pág. 3) y en cierta medida, se cumple en todos los casos.

---

<sup>53</sup> “La intervención de un sujeto hablante es complementaria de la activación de un lector modelo cuyo perfil intelectual se determina sólo por el tipo de operaciones interpretativas que se supone (y se exige) que debe saber realizar [...] quede, pues, claro que, de ahora en adelante, cada vez que se utilicen términos como autor y lector modelo, se entenderá siempre, en ambos casos, determinados tipos de estrategia textual. El lector modelo es un conjunto de *condiciones de felicidad*, establecidas textualmente, que deben satisfacerse para que el contenido potencial de un texto quede plenamente actualizado” (Eco, p. 241).

El tercer aspecto es el provecho que se obtiene de escuchar lo narrado o bien la calidad del texto. El en *Apolonio* existe una apreciación del texto al denominarlo de “nueva maestría”, es decir, perteneciente a un *modo* específico de hacer literatura y que al parecer resulta prestigioso, de lo contrario no sería mencionado. En cuando al provecho en realidad se expresa subterráneamente pero no por eso es menos importante. Los versos 2cd en que se resume prácticamente todo el texto “Cómmo perdió la fija et la mujer capdal./ Cómo las cobró amas, ca les fue muy leyal” suscitan interés. Ante a pérdida de esposa e hijas, fue la lealtad de Apolonio lo que le permitió recuperarlas. Ahora nos interesa el cómo, sabemos que obtendremos esa información pero además asumimos que nos será provechosa, ya que lo que podamos aprender permitió que un personaje pasara del desasosiego la realización con su objeto de deseo. En la *VSD* la voz lírica nos habla de la calidad de la historia que será narrada: además de ser verdadera y de ser un trabajo digno de ser tomado en cuenta por Dios, por lo que en retribución espera obtener “galardón larguero”, también valdrá “un vaso de bon vino” Quizá esta sea la más célebre de las valoraciones que se hacen dentro de los textos mismos en el *corpus* del *mester de clerecía*. Tales exaltaciones del texto bastan para que el público se interese en escucharlo. El *Alexandre* ofrece explícitamente el beneficio que obtendrá su público “avrá de mi solaz, en cabo grant placer;/ aprendrá buenas gestas que sepa retraer”. En este caso, la calidad del texto no sólo se conoce por su cuidada forma ya expresada en la segunda cuaderna, sino también en función del gran provecho que el receptor obtiene de escucharlo, de ese gran placer, después de todo, haciendo de lado la falsa modestia de la voz lírica, se nos pide que lo tengamos “por non mal escrivano”. En el caso de los *MNS* ocurre algo parecido a la *VSD*, cosa no por más extraña pues se trata de textos del mismo autor

Por último tratamos la presencia del autor en estos prólogos. Este aspecto es

abordado por Arizaleta pues comenta sobre el exordio del *Alexandre*

La recepción del poema aparece como secundaria; el autor penetra el texto desde los primeros versos. La quinta estrofa constituye la cúspide de la autoridad del poeta: en el momento en que los oyentes esperarían un cuarto verso que continuase la relación de las virtudes de Alejandro, el autor irrumpe en el texto para afirmar su orgullo de escritor (El exordio del libro de Alexandre).

Esta nota hace pensar que es pertinente revisar el resto de los exordios en busca de este tipo de presencia. El *Apolonio* en este sentido es parco pues no va más allá de la presunción: el autor es capaz de escribir un texto en “nueva maestría”, sin embargo sí emerge como emisor. La presencia del autor en la *VSD* es mucho más tangible pues como propósito último tiene obtener “galardón larguero” como ya habíamos apuntado. En el caso de los *MNS* la irrupción del autor no podría ser más evidente “Yo, maestro Gonçalvo de Verceo nomnado”. El autor en pocos versos ha hecho de sí mismo una figura crucial para el texto, que por su parte es bueno y verdadero, pues él mismo es el romero que yace en el prado que a fin de cuentas es la Virgen como ya habíamos explicado.

Por lo tanto podemos concluir que los aspectos abordados por este análisis se cumplen, aunque bien debemos reconocer que algunos textos son más extensos en alguno de los aspectos que en otro, pero es visible cierta regularidad dentro de los exordios. Podemos contrastar los resultados arrojados en el siguiente cuadro:

	Mención /encomendarse	Apelación al público	Calidad/ provecho	Presencia del autor
<i>Apolonio</i>	+	+	+/-	+/-
<i>VSD</i>	+	+	+	+
<i>Alexandre</i>	+	+	+	+
<i>MNS</i>	+	+	+	+

Por el momento queda como hipótesis por comprobar si la presencia o ausencia de estos cuatro elementos son típicos de los textos de *mester de clerecía*. El siguiente capítulo que ofrece un contraste con *Rimado de Palacio*, obra del s. XIV escrita en cuadernas de alejandrinos, pretende despejar algunas dudas. A pesar de ello, nos podemos percatar de que no es gratuita la semejanza y en este sentido también podemos notar una voluntad de forma. El próximo capítulo también pretende ahondar en cómo repercute la presencia o ausencia de estos elementos en la recepción de los textos, aunque sigo sosteniendo que la forma es el aspecto característico del *mester de clerecía*, veremos qué forma y sentido se entrelazan y que uno está al servicio del otro.

## 6.- Contraste con *Rimado de palacio*.

Isabel Uría cuando define el *mester de clerecía* no incluye a los textos que no fueron producidos en el s. XIII y el argumento más fuerte para desecharlos es el de la forma. Ejemplo de ello es el *Libro de Buen Amor* ya que por cuestiones meramente formales, difícilmente podría formar parte del corpus del *mester* debido a que en sus cuadernas conviven los hemistiquios de siete y ocho sílabas libremente, según Lecoy porque:

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 (pág. 81).

Por otro lado, podríamos girar la cabeza hacia *Rimado de palacio*, que si bien tiene otras formas métricas, al menos aparentemente presenta mayor regularidad en sus cuadernas. En este punto podemos darle la razón a Uría: si aplicamos su sistema a *Rimado de palacio* obtenemos formas no previstas por ella, es decir, a pesar de que la falibilidad de su sistema ya había sido probada y habíamos encontrado algún hemistiquio que no podía dividirse en dos sino en tres, no habíamos encontrado ninguno que no aceptara división, es decir, que nos arrojara una sola unidad rítmico-sintagmática. Además vamos a observar un cambio fundamental en la prosodia: la dialefa ya no es sistemática, por lo que se puede jugar un poco más con el metro, aunque en ocasiones parece que es necesario el uso de sinéresis para ajustar. Por otro lado, la esticomitía tampoco tiene una presencia tan fuerte.

En el nombre de Dios, que es Uno trinidad,<sup>54</sup>

ooóo oó(o) / òóo ooó(o)

UU/-UU/-(U)

/- -UUU/-(U)

Padre, Fijo, Espirtu Santo, en simple unidat,

---

<sup>54</sup> No se observa uso sistemático de la dialefa en *Rimado de palacio*, por lo que este verso aglutina “que” con “es” en una sílaba acentuada. De lo contrario tenemos un hipermétrico U/- -UUU/-(U) que de cualquier manera tampoco encaja en los seis esquemas más socorridos del *mester*.

**óó óó òóóó** / óóó óóó(o)                      /-U-U-U/-U (**hiper**)                      U/-UUU/-(U)

eguales en la gloria, eternal majestad,

óóó óóóó / óóó óóó(o)                      U/-UUU/-U                      UU/-UU/-(U)

e los tres ayuntados en la diuinidad.

óóó óóóó / **óóóóóóó**                      UU/-UU/-U                      **UUUUU-U**

El Padre non es fecho, nin de otro engendrado,<sup>55</sup>

óóóó òóó / **óóóóóóó**                      U/-U- - /-U                      UU/-UU/-U

nin por otra materia de ninguno criado;<sup>56</sup>

óóóó óóó / óóóó óóó                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-U

d'El engendrado, el Fijo, su solo muy amado;

**óóóóóóó** / óóó òóóó                      /-UU-U/-U                      U/-U-U/-U

de los dos el Espirtu procede inflamado.

óóó óóóó / óóó óóóó                      UU/-UU/-U                      U/-UUU/-U

Es alta theologia sçiençia muy escura;

òóó óóóó / óó òóóó                      /- -UUU/-(U)                      U/-U-U/-U

los señores maestros de la Santa Escripura

óóóó óóó / **óóóóóóó**                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-U

lo pueden declarar, ca lo tienen en cura;

óóó óóó(o) / óóóó óóó                      U/-UUU/-U                      UU/-UU/-U

<sup>55</sup> El uso de sinalefa impide que el sistema de Uría sea utilizado, pues no se pueden dividir las palabras en sus sintagma métricos.

<sup>56</sup> Tenemos un hemistiquio hipométrico. Existe la posibilidad de poner diéresis a “criado” para completar el verso. Elijo esta opción aunque Germán Orduna no lo haga, pues es una licencia permitida en los textos anteriormente estudiados.

yo podría commo simple, errar por aventura.

ooó ooó / ó ooóó                      UU/-UU/-U                      U/-UUU/-U

Desta Santa Escripura abastante creer;

**ooóooó** / ooó oó(o)                      UU/-UU/-U                      UU/-UU/-(U)

en nuestra madre Iglesia firmemente tener:

oó òoó / òoó oó(o)                      U/-U-U/-U                      /-U-UU/-(U)

quien bien así obrare podrá seguro ser,

oó oòoó / ó oòoó(o)                      U/-U-U/-U                      U/-U-U/-(U)

e quien mal lo fiziere auer s'a de perder.

ooó ooó / ó ooóó(o)                      UU/-UU/-U                      U/-UUU/-(U)

Âquesta Trinidad llamo con grant amor,

**ooooó(o)** / ó oòoó(o)                      UUUU-(U)                      /-UU-U/-(U)

que me quiera valer e ser meresçedor

ooó oó(o) / ó ooóó(o)                      UU/-UU/-(U)                      U/-UUU/-(U)

de ordenar mi fazienda en todo lo mejor

ooó ooó / oó ooó(o)                      UU/-UU/-U                      U/-UUU/-(U)

que a mi alma conpliere, que só muy pecador.<sup>57</sup>

ooó oó / ó òoó                      UU/-UU/-U                      U/-UU/-(U)

El pecado de Adam, nuestro padre primero,

---

<sup>57</sup> Se confirma el uso del período rítmico /- -UU/ para enfatizar. Este verso es sin duda la parte más importante de la introducción, donde el poeta habla de sí mismo y lleva a cabo una *captatio benevolentiae*.

ooóo oó(o) / ooóo oóo                      UU/-UU/-(U)                      UU/-UU/-U

nos trae obligado a pecar de ligero;<sup>58</sup>

oóo ooóo / ooó ooóo                      U/-UUU/-U                      UU/-UU/-U

por ende yo, Señor, la tu merced espero,

oóoó oó(o) / oooó oóo                      U/-U-U/-(U)                      UUU/-U/-U

que Tú eres Jüez justo e verdadero.<sup>59</sup>

oó òooó(o) / óo oooóo                      U/- -UU/-(U)                      /-UUUU/-U

Pensando yo en la vida deste mundo mortal,<sup>60</sup>

oóoó oóo / ooóo oó(o)                      U/-U-U/-U                      UU/-UU/-(U)

que es poca e peligrosa, llena de mucho mal,

òóo ooóo / óo oóoó(o)                      /- -UUU/-U                      -UU-U-(U)

faré mi co[nf]isión en la manera qual<sup>61</sup>

oó oooó(o) / oooóo o                      U/-UUU/-(U)                      UUU-U-(U)

mejor se me entendier', si Dios aquí me val.

oó oooó(o) / oó oóoó(o)                      U/-UUU/-(U)                      U/-U-U/-(U)

Lo primero encomiendo, en este escripto,

ooóo oóo / **oooóo**                      UU/-UU/-U                      UUU-U

mi alma a Dios, que [...] la crió,

<sup>58</sup> Este verso no acepta la sinéresis de “trae”, en cambio en la cuaderna anterior se acepta la sinalefa entre en “de ordenar”. Seguramente se debe a que en el primer caso está involucrada la sílaba tónica.

<sup>59</sup> Aquí se hace dialefa entre “justo” y “e”. En este caso no se involucra ninguna sílaba tónica, por lo que se nota cierta inconsistencia ya que previamente se había aceptado sinalefa en “de ordenar”.

<sup>60</sup> Se hace sinalefa en “yo en” a pesar de que “yo” es sílaba tónica.

<sup>61</sup> “Qual” es una palabra átona a la que por razones de verso en este caso probablemente se le añada tonicidad, aunque sólo la tiene cuándo es partícula interrogativa. En este caso además la esticomitia no se respeta, por lo que este verso sale de las convenciones poéticas del *mester de clerecía*.

No es medible

por su preciosa sangre después la redimió,

oooo óo / ooó(oo)                      UUU/-U/-U                      U/-UUU/-(U)

que la quiera perdonar si en algo fallació.

oooo ooó(oo) / ooó ooó(oo)                      UU/-UUU/-(U)                      U/-UUU/-(U)

Fallació, non es dubda, contra su Criador

**ooó òóó / oooooó(oo)**                      **UU/- - / -U**                      **UUUUU-(U)**

que la crió muy limpia, e sin ningunt vigor,

oooo òó / ooó ooó(oo)                      UUU/- - /-U                      UUU/-U/-(U)

siguiendo los deleites del cuerpo pecador,

ooó ooó / ooó ooó(oo)                      U/-UUU/-U                      U/-UUU/-(U)

está muy manzellada delante el Salvador.

oo òoooo / ooó ooó(oo)                      U/- - UU/-U                      U/-UUU/-(U)

A El pido merçed, que non quiera catar

oo òoooo(oo) / oo òoooo(oo)                      U/- -UU/-(U)                      U/- -UU/-(U)

las mis grandes maldades, en que le fui errar;

oooo ooó / ooó ooó(oo)                      UU/-UU/-U                      UUU/-U/-(U)

que nunca yo podría sufrir nin soportar

ooó òoooo / oo òoooo(oo)                      U/-U-U/-U                      U/-UUU/-(U)

las penas que meresco, si s'an de egualar.

ooó ooó / ooó ooó(oo)                      U/-UUU/-U                      U/-UUU/-(U)

De 78 hemistiquios analizados se observa que tenemos un hemistiquio hipométrico, un tetrasílabo que difícilmente podríamos encontrar en alguno de los anteriores textos. Hay que hacer caso de lo previamente advertido: desaparición casi total de la dialefa y la esticomitia ya no es tan regular. Ahora vamos a ver en qué porcentajes se utilizan los distintos esquemas rítmicos y si los hemistiquios caben en su mayoría dentro de estos esquemas:

9 tienen período rítmico /-U-U/ sin anomalías métricas	11.5%
23 /-UU/ sin anomalías métricas	29.5%
1 /-U-UU/ sin anomalías métricas	1.3%
2 /-UU-U/ sin anomalías métricas	2.6%
20 /-UUU/ sin anomalías métricas	25.6%
4 /- -UU/ sin anomalías métricas	5.13%

Suman 59 hemistiquios, es decir 75.6% por lo que rítmicamente puede pensarse que no es muy distinto. A pesar de esto, tendríamos que reparar en los porcentajes. Para ello voy a exponer de la misma forma que acabo de hacer con *Rimado de Palacio*, en qué porcentajes están presentes los esquemas en los tres textos que analizamos anteriormente.

#### MNS

12	/-U-U/	15%
20	/-UU/	25%
7	/-U-UU/	8.75%
7	/-UU-U/	8.75%

14 /-UUU/ 17.5%

6 /- -UU/ 7.5%

66 de 80 82.5%

*Apolonio*

5 /-U-U/ 6.4%

16 /-UU/ 20.5%

4 /-U-UU/ 5.13%

3 /-UU-U/ 3.85%

16 /-UUU/ 20.5%

5 /- -UU/ 6.4%

49 de 78 63%

Alexandre

11 /-U-U/ 13.75%

9 /-UU/ 11.25%

9 /-U-UU/ 11.25%

4 /-UU-U/ 5.00%

19 /-UUU/ 23.75%

11 /- -UU/ 13.75%

63 de 80 78%

Los porcentajes se pueden contrastar en esta tabla comparativa:

	<i>MNS</i>	<i>Alexandre</i>	<i>Apolonio</i>	<i>Rimado de Palacio</i>
/-U-U/	15%	13.75%	6.4%	11.5%
/-UU/	25%	11.25%	20.5%	29.5%
/-U-UU/	8.75%	11.25%	5.13%	1.3%
/-UU-U/	8.75%	5%	3.85%	2.6%
/-UUU/	17.5%	23.75%	20.5%	25.6%
/- -UU/	7.5%	13.75%	6.4%	5.13%

Llama la atención particularmente el gusto por el período rítmico dactílico que en este caso es casi una tercera parte de todos los hemistiquios: está más cerca del *Apolonio* (ya que no tomamos en cuenta a los *MNS* por las razones expuestas arriba). Es también digno de señalarse la poca frecuencia de los ritmos sin anacrusis, en eso también más similar al *Apolonio* que a los demás textos. Podemos decir que las tendencias del *Apolonio* se recrudecen en *Rimado de palacio*, ello también aleja a este texto del prototipo ideal, utopía en este caso útil, del *mester de clerecía*. Si a eso añadimos lo que anteriormente he dicho en el caso de la dialefa y de la esticomitia, comprobamos lo apuntado por Uría, *Rimado de palacio* tiene ciertas características formales que no son acordes con los textos del s. XIII.

El exordio de *Rimado de Palacio* tampoco es excepción en cuanto a estas consideraciones formales. Si analizamos el fragmento con las mismas directrices que los cuatro textos que se abordaron en el capítulo anterior, se pueden descubrir diferencias

notables. Este exordio abarca hasta la octava cuaderna, por lo que en principio hasta en extensión es mayor que las demás introducciones vistas:

En el nombre de Dios, que es Uno trinidad,  
Padre, Fijo, Espirtu Santo, en simple unidat,  
eguales en la gloria, eternal majestad,  
e los tres ayuntados en la diuinidat.

El Padre non es fecho, nin de otro engendrado,  
nin por otra materia de ninguno criado;  
d'El engendrado, el Fijo, su solo muy amado;  
de los dos el Espirtu procede inflamado.

Es alta theologia sçiençia muy escura;  
los señores maestros de la Santa Escripura  
lo pueden declarar, ca lo tienen en cura;  
yo podría commo simple, errar por aventura.

Desta Santa Escripura abastante creer;  
en nuestra madre Eglesia firmemente tener:  
quien bien así obrare podrá seguro ser,  
e quien mal lo fiziere auer s'a de perder.

Âquesta Trinidad llamo con grant amor,  
que me quiera valer e ser meresçedor  
de ordenar mi fazienda en todo lo mejor  
que a mi alma conpliere, que só muy pecador.

El pecado de Adam, nuestro padre primero,  
nos trae obligado a pecar de ligero;  
por ende yo, Señor, la tu merced espero,  
que Tú eres Jüez justo e verdadero.

Pensando yo en la vida deste mundo mortal,  
que es poca e peligrosa, llena de mucho mal,  
faré mi co[nf]isión en la manera qual  
mejor se me entendier', si Dios aquí me val.

Lo primero encomiendo, en este escripto,  
mi alma a Dios, que [...] la crió,  
por su preçiosa sangre después la rredimió,  
que la quiera perdonar si en algo fallesçió.

La mención a Dios y el encomendarse sí están presentes en este exordio desde el primer verso. Llama particularmente la atención la forma de encomendarse pues no se trata

precisamente del texto o de su labor como poeta, sino que en el escrito encomienda su “alma”. Esto es fundamental para entender el exordio, pues no se trata de un caso como los que hemos visto debido a que está en forma de confesión. Esto implica que este exordio toma un giro distinto al resto de textos que hemos visto. En primer lugar no se establece una relación con el público receptor pues el lector modelo (como diría Eco) es Dios ya que a él se dirige la voz lírica en todo momento. De eso se desdobla naturalmente que no se tenga que elogiar la calidad del texto pues no se pretende interesar a nadie en él, por lo mismo no se habla del provecho que el público tendrá al leer *Rimado de palacio*. El autor en este exordio también se hace presente pero de manera distinta, mientras que en los otros textos mantiene una relación de superioridad (el del *Alexandre* se muestra como un autor orgulloso del producto de su *mester*), en este caso notamos un autor suplicante; no podría ser de otra manera si es que se dirige a Dios.

Podemos hacer otro cuadro en que contrastemos los elementos constituyentes del *exordio* de cada texto estudiado:

	Mención /encomendarse	Apelación al público	Calidad/ provecho	Presencia del autor
<i>Apolonio</i>	+	+	+/-	+/-
<i>VSD</i>	+	+	+	+
<i>Alexandre</i>	+	+	+	+
<i>MNS</i>	+	+	+	+
<i>Rimado de palacio</i>	+	-	-	-

Habría que hacer al menos una nota más, *Rimado de palacio* si bien tiene varias fuentes, no es el resultado de una traducción. Todos estos elementos lo distancian de los textos del s. XIII.

Para finalizar este contraste, me permito retomar lo dicho al principio acerca de los exordios. Estos sirven para romper el silencio y para preparar al público, en este caso al auditorio, para recibir cierto tipo de textos.<sup>62</sup> En el proceso de lectura, Wolfgang Iser afirma que “proyectamos la expectativas estimuladas por el texto hasta que las relaciones de señales polisemánticas se van reduciendo, las expectativas se cumplen y se constituye una configuración significativa”(2003, pág. 501). Estas expectativas son realizadas por el lector gracias a la existencia de espacios de indeterminación, “un texto se distingue de otros tipos de expresiones por su mayor complejidad. El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos no dichos” (Eco, pág. 230) de manera que el receptor realiza una tarea importante para que el texto funcione. Bajo esta perspectiva, los exordios realizan principalmente la función de anunciar la forma en que se configura un texto sin decirlo todo, pues el receptor tendrá que llenar algunos espacios para entablar complicidad con el texto y dejar que funcione sobre su conciencia.

La lectura va a propiciar que se cree un horizonte:

Cada correlato individual de enunciado prefigura un horizonte determinado, el cual se convierte enseguida en una pantalla sobre la que se proyecta el correlato siguiente, transformándose inevitablemente el horizonte. Como quiera que cada correlato de enunciado no prefigure lo que va a venir más que en un sentido restringido, el horizonte despertado por ellos presenta una perspectiva que, pese a su concreción, contiene ciertos elementos indeterminados que, en todo caso, poseen el carácter de la espera cuyo cumplimiento anticipan (Iser, 2003, pág. 491).

---

<sup>62</sup> A partir de ahora, debo aclarar que utilizo las categorías lector y emisor así como lector y receptor de manera intercambiable a excepción de cuando me refiero a autor y lector como estrategias textuales según las denomina Umberto Eco.

Aunque es cierto que el horizonte se va transformando a medida que realizamos la lectura, también es cierto que las posibilidades polisemánticas del texto se van acotando:

Si un nuevo correlato suprime la indeterminación de la correlación precedente en el sentido previsto, se producirá una satisfacción creciente de la espera. Si la secuencia entera de los enunciados tiene lugar de este modo, se va produciendo una progresiva satisfacción de las esperas suscitadas por las incertidumbres y los vacíos presentados por las correlaciones (Iser, *El proceso de lectura*, págs. 491-492).

A su vez, es importante que el receptor tenga tanto la competencia como la capacidad para hacer funcionar el texto. A pesar de que Iser toma en cuenta que no existen lecturas únicas, pues influyen muchos factores de la subjetividad del lector, estipula que el texto sólo interpela cierta parte de nosotros “el tema particular no apela a todas nuestras orientaciones y aptitudes, sino sólo a secciones determinadas, porque en cada texto se constituye de manera distinta el ámbito pretendido de nuestras orientaciones” (Iser, 2009, págs. 202-203) y Eco señala que “a medida que pasa de la función didáctica a la estética, un texto quiere dejar al lector la iniciativa interpretativa, aunque normalmente desea ser interpretado con un margen suficiente de univocidad” (págs. 231-232). Este es un punto particularmente importante, pues deja entrever que la univocidad es mayormente pretendida en los textos didácticos que en los textos estéticos. Las obras que nos ocupan, sin dejar de producir una experiencia estética, están escritos en una época en la que se obedece la máxima horaciana del enseñar deleitando, por lo que caben perfectamente (y me atrevo a decir que antes que nada) en los textos didácticos. Esto no anula lo postulado por Iser a pesar de que él está interesado más que nada en estudiar las ilusiones defraudadas pues él entiende que en ello radica un aspecto importante de la riqueza de la literatura.

En busca de la univocidad, los exordios del *mester* crean un horizonte en donde caben las esperas del receptor. La ausencia o presencia de los elementos estudiados

previamente repercute en la manera en que el lector va a ir actualizando el texto, pues trazan el horizonte sobre el que éste se despliega.

Si hacemos caso del apunte de Uría en que afirma que el poeta del *Alexandre* en esa segunda cuaderna (y para nuestros fines, en todo el exordio) explica al auditorio que su poema se presenta de una forma nueva para los oídos hispanos, también advierte a su auditorio acerca de qué es lo que van a recibir de parte del emisor. Si por un momento pensamos que el público que escuchaba el *Alexandre* también escuchaba el *Apolonio*, los *MNS* y la *VSD*, podríamos suponer que desde que escuchan el exordio con la presencia de los elementos estudiados, pueden configurar su horizonte de expectativas<sup>63</sup> pues ya conocen el texto que introdujo este modo de hacer literatura.

La conformación de las estrategias textuales, como las llama Eco, autor y lector es en los casos arriba mencionados, bastante similar.<sup>64</sup> El autor se muestra como alguien que, modestia aparte, tiene algo que enseñar y lo hará de manera tal que sea disfrutable, y puesto que tratamos textos de carácter didáctico, adquiere un carácter de superioridad. Mientras tanto, lo que ocurre con la creación del lector es también digno de ser anotado. Bien dice Eco que la elección de determinado patrimonio léxico y estilístico proporcionan ciertas marcas distintivas que seleccionan la audiencia (pág. 234) y esto de inmediato nos remite al “román paladino” en que pretende Berceo escribir la *VSD*. Entonces el lector aparece como un sujeto inferior culturalmente que por lo mismo puede aprender de la obra del autor.

---

<sup>63</sup> La categoría *horizonte de expectativas* no está utilizada aquí de la manera en que Jauss la utiliza, pues se refiere básicamente a condiciones que anteceden la lectura. Iser a pesar de tomar en cuenta la subjetividad y el bagaje cultural del lector, en realidad se trata justamente el momento en que el lector actualiza el texto literario.

<sup>64</sup> Caso particular nos presenta Berceo. Este exordio haría muy feliz a Iser pues es de que en una colección de milagros marianos o en un texto del *mester de clerecía* se mencione a la Virgen. Berceo no lo hace desde un principio, por lo que el lector de este tipo de texto bien pudiera experimentar una “ilusión defraudada”. A pesar de esto, al explicar la analogía en las cuadernas 18 y 19, Berceo recompone el horizonte, ha creado tensión poética y eso le da riqueza a su texto desde el principio.

Estas declaraciones en que se remite al lector a escuchar y aprender lo que les pueda otorgar el texto configuran una “ficción de lector”<sup>65</sup>, categoría utilizada por Iser, y como tal, sirve para introducir el “punto de visión del lector” pues:

Los aspectos del texto, consecuentemente, no sólo implican un horizonte de sentido, sino igualmente un punto de visión del lector que debe ser referido por el lector real para que el horizonte de sentido desarrollado pueda repercutir sobre el sujeto (Iser, 2009, pág. 198).

Se constituye a través de las apelaciones, el modelo de lector que el texto requiere, o dicho de otra manera:

La intervención de un sujeto hablante es complementaria de la activación de un lector modelo cuyo perfil intelectual se determina sólo por el tipo de operaciones interpretativas que se supone (y se exige) que debe saber realizar: reconocer similitudes, tomar en consideración determinados juegos... (Eco, pág. 241).

La constitución de estas estrategias textuales, autor y lector, están en función de la consecución de esa univocidad requerida por los textos didácticos. Esquemáticamente podemos concluir que los textos del s. XIII 1) proponen un autor letrado, capaz de componer: una obra con características formales bastante definidas, con una enseñanza provechosa por lo que merece ser atendido 2) un lector menos instruido que el autor, quizá perteneciente al pueblo llano (esto lo sabemos por el léxico y estilo elegido) que debe contribuir con el autor para entender la enseñanza provechosa 3) tiene un mensaje tal que por sus menciones a figuras divinas tendrán una enseñanza moral hacia lo divino. Es importante señalar que a pesar de que los cuatro textos analizados provienen de tradiciones distintas ya que los *MNS* pertenecen a las colecciones de milagros marianos, el *Apolonio* a la novela bizantina, la *VSD* a la hagiografía y el *Alexandre* quizá a los textos de carácter

---

<sup>65</sup> “Esta ficción de lector se refiere menos al lector pretendido que mucho más a aquellas disposiciones en el público supuesto de la lectura sobre el que hay que influir” (Iser, 2009, p. 199).

enciclopédico, sus exordios permiten trazar un horizonte común que se va confirmando a través de la lectura de ellos, efectivamente existe una unidad.

El esquema anterior además postula un horizonte bastante identificable con las intenciones del IV Concilio de Letrán pues se pretendía extender la doctrina al pueblo llano, incluso cuando sabemos que los textos podían llegar directamente a este grupo de personas, o bien por medio de una doble articulación en que primero se educaba a los sacerdotes que posteriormente tendrían contacto con el pueblo llano. En este sentido podemos rescatar lo postulado por Willis, el autor del *Alexandre* hace alusión a su carácter culto y se erige como un difusor de la cultura que conoce, la clerecía. En lo que diferimos es en considerar que esto aleja al resto de los textos con respecto del *Alexandre*, los exordios nos muestran que como estrategia textual, los autores son muy parecidos. No discuto que estos autores sean difusores de la cultura, muy por el contrario lo suscribo, y son estos textos con esa intención antes señalada, escritos bajo cierto parámetros formales, lo que pertenecen al *mester de clerecía*.

Es perfectamente visible que *Rimado de palacio* difiere muchísimo en cuanto al horizonte que dibuja su exordio. El autor no se presenta como una autoridad, sino como una figura inferior al receptor de su mensaje. Esto se debe, como he señalado antes, a que su lector (en cuanto a estrategia textual) es el mismo Dios ya que se trata de una confesión. De esta manera el esquema se rompe, pues sabemos que los lectores reales son personas, quizá de la corte, pero en ningún momento Dios. Como estrategia textual, el lector determinado no puede aprender nada del emisor. También por el léxico utilizado en este exordio sabemos que ese otro lector que también aparece configurado (el de la corte), no pertenece necesariamente a un peldaño cultural inferior, pues se espera que no tenga problema con conceptos como el carácter infinito de Dios “el padre non es fecho, nin de otro

engendrado, / nin por otra materia de ninguno criado” y sostengo que este concepto no es accesible para cualquiera, no sólo porque proviene de una tradición cultísima en la que podríamos rastrear textos como el *Timeo* de Platón, o *La ciudad ideal* de Al-Farabi, sino porque el mismo texto explica que “es alta theologia sçïencia muy escura”. El lector de *Rimado de palacio* es bastante distinto del de los textos del s. XIII.

Podemos concluir que el exordio de *Rimado de palacio* lo excluye de la unidad conformada por los textos del siglo anterior, ya que construye un horizonte de expectativas bastante distinto al que textos como el *Alexandre*, el *Apolonio*, la *VSD* y los *MNS* permiten proyectar. Esto se debe a la ausencia de ciertos elementos que sí están presentes en los *exordios* de los textos del s. XIII. Esto sumado a que *Rimado de palacio* no es resultado de una traducción y a las marcadas diferencias en cuanto a la versificación y a la composición de las estrofas, no sólo excluye totalmente a *Rimado de palacio* del *corpus* de textos identificables dentro del término *mester de clerecía*, sino que además visibiliza los elementos que dan unidad a los textos del s. XIII.

## Conclusiones.

A partir de los resultados obtenidos tanto de la investigación bibliográfica como de los análisis realizados, se puede concluir satisfactoriamente que existen elementos suficientes para considerar que los textos escritos en cuartetos de alejandrinos del s. XIII a la vez que componen un *corpus* homogéneo, se apartan de otras creaciones literarias, por lo que perfectamente se pueden agrupar bajo el *mester de clerecía*.

En primer lugar hay que establecer que estos elementos principalmente pertenecen al aspecto de la forma. De esta manera podemos surcar a través de los capítulos para obtener las características propuestas y discutir su validez.

Bajo esta perspectiva tanto el primero como el segundo capítulo nos sirven para acotar los horizontes del alcance que debe tener el análisis. Por lo mismo, el primer capítulo nos sirve para desechar la idea de que el carácter culto es lo que le da homogeneidad al *mester de clerecía* y lo identifica y aparta de otras obras. La razón principal para preferir esta postura es porque se defiende que el *mester* es ‘oficio de clérigos’. Este no parece un criterio de oposición válido puesto que la palabra ‘clérigo’ se refiere a cualquier persona letrada (no es casualidad que la palabra francesa para intelectual sea *clerc*), y puede dar pie a confusiones que podrían parecer extremas como considerar a Don Juan Manuel un autor de *mester de clerecía*. No es posible negar la alta cultura de los autores de *mester* o bien su papel de difusores de la ideología del momento, pero esto no es lo que los separa del resto de los textos.

El segundo capítulo pone el freno en cuanto al entusiasmo por el que nos podemos dejar llevar si aceptamos que la forma caracteriza principalmente al *mester*, pues hay quienes lo consideraron una *escuela*. De esta posición se pueden desprender dos ideas que a

su vez apoyan la primera, constituyen una argumentación circular: el *mester* tiene una forma muy definida, esa forma es tan estricta que/porque sirve para enseñar las nuevas reglas ortográficas del castellano, estas reglas eran enseñadas en centros universitarios, los textos del *mester* por lo tanto, tenían como público a los estudiantes universitarios, estos textos sólo se pudieron producir en este tipo de espacios porque se observan moldes muy estrictos de versificación que sólo se pudieron aprender en círculos académicos, por lo que el *mester* tiene una forma muy estricta y es lo que lo distingue. Las dos nuevas tesis, la del público y la del *mester* como vehículo para aprender las nuevas reglas ortográficas del castellano, son ampliamente discutibles. La primera porque ésta percepción reduce a artilugios poéticos varias de las fórmulas juglarescas utilizadas por nuestros autores y además porque estaría en contradicción con el cánón 9 del IV Concilio de Letrán, señalado por muchos como fundamental para entender el contexto de producción del *mester*. Sostengo que no debe tratarse de una idea excluyente y es más pertinente aceptar la posibilidad de que los textos del *mester* también llegaban directamente al pueblo llano. La segunda tesis encuentra problemas ya que en principio ninguno de los textos analizados está escrito en castellano. Esto se debe posiblemente a que los copistas colaron algunos de sus usos regionales, ya que los textos presentan rasgos del leonés y del aragonés. Sumado a lo anterior, tenemos que rasgos fundamentales como el empleo de dialefa, más que constituir una ley absoluta, se trata de una tendencia acusada, pero nada más. Uría relaciona el aprendizaje de estas reglas específicamente con la Universidad de Palencia, que ha demostrado ser un cómodo cajón de sastre del que no sabemos casi nada con seguridad. Por todo lo anterior, ambas tesis me parecen muy arriesgadas, sus argumentos no son del todo confiables.

El tercer capítulo es el que analiza las artes poéticas del *mester*. Quedan expresados en el conjunto de ellas, varios elementos que nos ayudan a conformar un primer borrador de poética: escritura en lengua vernácula, regularidad métrica, rima, y traducción son elementos importantísimos del *mester*. También de este capítulo extraemos que la segunda cuaderna del *Alexandre* no es un manifiesto poético, sino más bien un aviso. También hemos podido ver que la idea del desprecio hacia los juglares es más un invento de la crítica que una actitud reflejada en los textos. Ha sido importante a su vez, deshacernos de la idea de que *mester de juglaría*, *mester de clerecía*, o bien *cuaderna vía*, son categorías empleadas por los autores del s. XIII aunque esto ya se había tratado parcialmente desde el primer capítulo.

El cuarto capítulo nos ha arrojado una tabla comparativa de los esquemas rítmicos de tres textos del *mester de clerecía* así como la confirmación de un uso de la dialefa y de la esticomitia de los versos:

	<i>MNS</i>	<i>Alexandre</i>	<i>Apolonio</i>
/-U-U/	15%	13.75%	6.4%
/-UU/	25%	11.25%	20.5%
/-U-UU/	8.75%	11.25%	5.13%
/-UU-U/	8.75%	5%	3.85%
/-UUU/	17.5%	23.75%	20.5%
/- -UU/	7.5%	13.75%	6.4%

He agregado dos esquemas a los tradicionales: aquellos con período rítmico /-UUU/ y los de período rítmico /- -UU/. Estos esquemas tienen una presencia del 75% en los 238

hemistiquios analizados, por lo que sí se puede hablar de tendencias rítmicas. A su vez he analizado el sistema rítmico-sintagmático de Uría sin obtener el grado de efectividad que ella esgrime. Esto se debe a que ella justifica cambiar de orden palabras o bien sustituirlas bajo el pretexto de realizar una edición crítica sobre un manuscrito deturpado. En lo personal no me parece un criterio válido; una vez más sus dos ideas se sostienen mutuamente: es válido intervenir el texto por medio de sus unidades rítmico-sintagmáticas y como una vez modificado el texto se adecúa a sus moldes rítmicos, se puede afirmar que existen moldes estrictos; todo esto para argumentar y a la vez bajo el entendido de que la forma del *mester de clerecía* es sumamente regular.

El quinto capítulo consiste en el estudio de los exordios bajo la presencia o ausencia de cuatro elementos directrices que son: encomendarse o bien mencionar alguna figura divina, valoración positiva del texto o bien mención del provecho que se obtiene al escuchar la obra, apelación al público y una tangible presencia del auto. Los resultados nos dejan emparentar los textos analizados pero se hace necesario uno más de contraste para finalmente poder concluir si los elementos obtenidos y propuestos como constitutivos de la poética del *mester* son válidos.

El sexto capítulo contrasta los esquemas rítmicos que se pueden obtener de un fragmento inicial de *Rimado de palacio* con los arrojados previamente en el cuarto capítulo, así como la tendencia a una acusada esticomitía y el uso de la dialefa. También se contrasta la presencia o ausencia de los elementos del exordio. Los resultados demuestran que *Rimado de palacio* difiere en aquellos elementos en los que coinciden los textos del s. XIII. Además del desuso de la dialefa y una esticomitía más relajada, podemos observar estos cuadros comparativos para percatarnos de las diferencias:

	<i>MNS</i>	<i>Alexandre</i>	<i>Apolonio</i>	<i>Rimado de Palacio</i>
/-U-U/	15%	13.75%	6.4%	11.5%
/-UU/	25%	11.25%	20.5%	29.5%
/-U-UU/	8.75%	11.25%	5.13%	1.3%
/-UU-U/	8.75%	5%	3.85%	2.6%
/-UUU/	17.5%	23.75%	20.5%	25.6%
/--UU/	7.5%	13.75%	6.4%	5.13%

	Mención /encomendarse	Apelación al público	Calidad/ provecho	Presencia del autor
<i>Apolonio</i>	+	+	+/-	+/-
<i>VSD</i>	+	+	+	+
<i>Alexandre</i>	+	+	+	+
<i>MNS</i>	+	+	+	+
<i>Rimado de palacio</i>	+	-	-	-

En el primer cuadro observamos un uso más recurrente de los hemistiquios con período rítmico dactílico, así como la ausencia casi total del hemistiquio con período rítmico troqueo-dáctilo. El cuadro de análisis de exordios es más evidente, pues el de *Rimado de palacio* se constituye de una manera completamente distinta, por lo que los elementos analizados no se encuentran, y en caso de encontrarse, están de una forma muy distinta de la de los demás textos.

La presencia y ausencia de estos elementos del exordio además me han permitido señalar que permiten proyectar horizontes similares en el caso de los textos del s. XIII y uno muy distinto en el caso de *Rimado de palacio*. Estas condiciones no sólo excluyen definitivamente al texto del s. XIV del *corpus* de textos del *mester de clerecía*, sino que visibilizan las características de éste mismo.

Con base en todo lo anterior, concluyo que elementos de la poética del *mester de clerecía* son:

1. Escritura en lengua vernácula.
2. Tendencia al isosilabismo.
3. Estrofas monorrítmicas
4. Textos producto de la traducción.
5. Tendencia al uso de la dialefa.
6. Tendencia a los versos esticomíticos.
7. Presencia mayoritaria de los hemistiquios con período rítmico: /-U-U/, /-UU/, /-U-UU/, -UU-U/, /-UUU/ y /- -UU/.
8. Presencia de los siguientes elementos en el exordio: encomendarse o bien mencionar alguna figura divina, valoración positiva del texto o bien mención del provecho que se obtiene al escuchar la obra, apelación al público y una tangible presencia del autor.
9. La proyección de un horizonte de espera durante la lectura tal que esté constituido por una estrategia textual autor que enseña, cumple una función didáctica, una estrategia textual lector que aprende y un mensaje ameno y provechoso que moraliza hacia lo divino.

Por lo tanto de este trabajo se desprende que los textos que pertenecen al *mester de clerecía* son aquellos escritos en lengua vernácula, producto de una traducción. Su versificación es generalmente en estrofas cuaternarias monorrímicas de versos alejandrinos. Estos versos en su mayoría respetan el isosilabismo (14 sílabas con marcada preferencia por la dialefa y con hemistiquios que aceptan la ley de la compensación) y tienen un marcado carácter esticomítico. A su vez, en cuanto a su ritmo, un alto porcentaje se puede encasillar en seis moldes rítmicos (/–U–U/, /–UU/, /–U–UU/, –UU–U/, /–UUU/ y /– –UU/) por lo que, aunque irregular, no se puede decir que es totalmente libre. Estas obras delinean un lector que pertenece a un escalón cultural inferior al del autor (entendidos siempre como estrategias textuales). Por esto mismo, los textos del *mester*, inscritos en un contexto histórico que incluye al Concilio de Letrán de 1215, tienen una función didáctica cuyo mensaje moraliza hacia lo divino.

## Bibliografía

- Alatorre, A. (2001). Avatares del verso alejandrino. *NRFH*, *XLIX* (2), 363-407.
- Ammann, A. e. (s.f.). *WALS Online*. Recuperado el 14 de agosto de 2012, de [http://wals.info/languoid/lect/wals\\_code\\_spa](http://wals.info/languoid/lect/wals_code_spa)
- Ancos, P. (2009). El narrador como maestro en el mester de clerecía. *eHumanista*, *12*, 48-64.
- Arizaleta, A. (s.f.). *El exordio del libro de Alexandre*. Recuperado el 28 de julio de 2012, de [www.vallenajerilla.com](http://www.vallenajerilla.com):  
<http://www.vallenajerilla.com/berceo/arizaleta/exordiolibroalexandre.htm>
- Arizaleta, A. (1999). La translation d'Alexandre. Recherches sur les structures et les significations du Libro de Alexandre en *Annexes des Cahiers de linguistique hispanique médiévale* (12), 3-292.
- Baehr, R. (1997). *Manual de versificación española*. (K. W. Estrada, Trad.) Madrid: Gredos.
- Baños, F. (2011). Estudio. En G. d. Berceo, & F. Baños (Ed.), *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Berceo, G. (2011). *Milagros de Nuestra Señora*. (F. Baños, Ed.) Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Berceo, G. (1987). *Poema de Santa Oria*. (I. Uría, Ed.) Madrid: Castalia.
- Berceo, G. (1980). *Signos que aparecerán antes del juicio final. Duelo de la Virgen. Martirio de San Lorenzo*. (A. M. Ramoneda, Ed.) Madrid: Castalia.
- Berceo, G. (1987). *Vida de Santo Domingo de Silos*. (T. Labarta de Chaves, Ed.) Madrid: Castalia.
- Beristáin, H. (2008). *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa.
- Casas Rigall, J. (2007). Introducción. En J. Casas Rigal (Ed.), *Libre de Alexandre*. Madrid: Castalia.
- Cejador y Frauca, J. (1931). Introducción. En *Libro de Buen Amor* (3ª ed., Vol. I). Madrid: Espasa-Calpe.
- Culler, J. (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. (G. García, Trad.) Barcelona: Crítica.
- Curtius, E. (2012). *Literatura europea y Edad Media latina* (Vol. I). (M. F. Alatorre, Trad.) FCE.
- Deyermond, A. (2008). *Historia de la literatura 1. La Edad Media* (Vol. 1). Barcelona: Ariel.
- Documenta Catholica Omnia*. (n.d.). Recuperado el 28 de junio de 2012, de [http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1215,\\_Concilium\\_Lateranense\\_III,\\_Documeta,\\_LT.pdf](http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1215,_Concilium_Lateranense_III,_Documeta,_LT.pdf)
- Domínguez Caparrós, J. (2006). *Métrica Española*. Madrid: Síntesis.
- Donahue, C. J. (2000). Is there (was there ever) a Mester de Clerecía. *Revista de Estudios Hispánicos* (34), 479-488.
- Eco, U. (2009). El lector modelo. En M. S. (coord.), *Sujeto y relato* (S. Lozano Peters, & M. Stoop, Trad., págs. 229-246). México: UNAM.
- Frenk, M. (1971). *Entre folklore y literatura. (Lírica hispánica antigua)*. México: El Colegio de México.
- Frenk, M. (2005). *Entre la voz y el silencio*. México: FCE.
- Gómez Redondo, F. (1996). Prólogo. En F. Gómez Redondo (Ed.), *Poesía Española. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona: Crítica.
- Guillén, C. (1985). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Iser, W. (2003). El proceso de lectura. En N. A. al, *Textos de teorías y crítica literarias* (págs. 487-513). México: UAM.
- Iser, W. (2009). La constitución del sujeto lector. En M. S. (coord.), *Sujeto y relato* (págs. 197-207). México: UNAM.
- Lapesa, Rafael. (1981). *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lecoy, F. (1974). *Recherches sur le Libro de Buen Amor de Juan Ruiz Archipêtre de Hita*. (A. Deyermond, Ed.) Londres: Gregg International.
- López de Ayala, P. (1991). *Rimado de palacio*. (G. Orduna, Ed.) Madrid: Castalia.
- López Estrada, F. (1987). *Introducción a la literatura medieval española*. Madrid: Gredos.
- López Estrada, F. (1978). Mester de Clerecía: Las palabras y el concepto. *Journal of Hispanic Philology*, *2* (3), 165-174.

- Macrí, O. (1969). *Ensayo de métrica sintagmática (Ejemplos del «Libro de buen amor» y del «Laberinto de Juan de Mena»)*. Madrid: Gredos.
- Menéndez Pelayo, M. (1951). *Obras completas de Menendez Pelayo. Antología de poetas líricos castellanos* (Vol. 1). Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- Michael, I. (2006). Introducción. En G. d. Berceo, & J. C. Michael (Ed.), *Milagros de Nuestra Señora*. Madrid: Castalia.
- Milá y Fontanals, M. (1959). *De la poesía heróico-popular castellana*. (M. d. Molas, Ed.) Barcelona: CSIC.
- Monedero, C. (Ed.). (1987). *Libro de Apolonio*. Madrid: Castalia.
- Ong, W. (2002). *Orality and Literacy*. Nueva York: Routledge.
- Pejenaute Rubio, F. (1998). Introducción. En G. d. Châtillon, *Alejandreida* (F. Pejenaute Rubio, Trad.). Madrid: Akal.
- Quilis, A. (2007). *Métrica española*. Barcelona: Ariel.
- Rico, F. (1985). La clerecía del mester. *Hispanic Review* (52), 1-23.
- Rico, F. (1985). La clerecía del mester. *Hispanic Review* (53), 127-150.
- Rigall, J. C. (Ed.). (2007). *Libro de Alexandre*. Madrid: Castalia.
- Salvador Miguel, N. (1979). "Mester de clerecía", marbete caracterizador de un género literario. *Revista de literatura*, 42 (82), 5-30.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* (J. B. Plaza, Trad.) Madrid: Akal.
- Uría, I. (1998). Estudio preliminar. Clerecía y letras vernáculas en el siglo XIII. En G. d. Berceo, & F. Baños (Ed.), *Milagros de Nuestra Señora*. Barcelona: Crítica.
- Uría, I. (2000). *Panorama crítico del mester de clerecía*. Madrid: Castalia.
- Uría, I. (2001). Ritmo, prosodia y sintaxis en la poética del mester de clerecía. *Revista de poética medieval* (7), 111-130.
- Uría, I. (1990). Una vez más sobre el sentido de la c. 2 del Libro de Alexandre. *Incipit*, X, 45-63.
- Villanueva, D. (2007). *La poética de la lectura en Quevedo*. Madrid: Siruela.
- Weiss, J. (2006). *The mester de clerecía: intellectuals and ideologies in thirteenth-century Castile*. Nueva York: Tamesis.
- Willis, R. (1980). Mester de Clerecía. El Libro de alexandre y la tradición de la cuaderna vía. En A. Deyermond, *Historia y crítica de la literatura española. Edad Media* (Vol. 1). Barcelona: Crítica.