

ACTAS DEL III CONGRESO  
DE LA  
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL  
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

---

Edición al cuidado de  
María Isabel Toro Pascua

Tomo I



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV  
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-1-8 (Tomo I)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512  
37008 Salamanca

## De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española

Alan DEYERMOND  
*Queen Mary and Westfield College, London*

### 1. Introducción

No pienso ofrecer grandes novedades en esta ponencia<sup>1</sup>. Las cosas que voy a decir son bastante obvias, evidentes a cualquier alumno de primer ciclo. Pero a medida que adquirimos conocimientos especializados, a medida que nos damos cuenta de lo complejo que es el estudio de la literatura, se aumenta el peligro de olvidar las verdades fundamentales, o de acordarnos tan intensamente de una verdad que se nos escapa otra. Pienso especialmente en dos verdades:

a) Cada obra de arte –cada libro que vale la pena leer, cada pintura que vale la pena mirar, cada sinfonía que vale la pena escuchar– es individual, única, insustituible.

b) Ninguna obra de arte nace, ninguna existe, en un vacío. Todas se componen y se reciben dentro de un contexto determinado.

El gran peligro es que, fijándonos en una de estas verdades, perdamos de vista la otra. Durante una época, la crítica semiótica, subrayando con toda razón la unicidad de la obra, la interpretaba (siguiendo la pauta de los formalistas rusos) como un sistema de signos totalmente autónomo, hasta tal punto que parecía negar la existencia del autor. Los críticos semióticos se han retirado ahora de postura tan extrema, pero algunos todavía tienden a subestimar el contexto, y se nota a veces en sus bibliografías la presencia de muchos trabajos teóricos, la escasez de trabajos sobre la obra estudiada, y la ausencia casi total de trabajos contextuales. Cito tan sólo un ejemplo (no, desde luego, el peor): un libro reciente que dedica su tercera parte al análisis del *Libro de Apolonio* no se basa en ninguna de las ediciones científicas del texto medieval, sino en la versión moderna de la serie de Odras

---

<sup>1</sup> El artículo que sigue es el texto de mi ponencia, leída en Ávila el 5 de octubre de 1989, con la adición de notas, la restauración de algunos pasajes omitidos por falta de tiempo, y la supresión de algunas frases anecdóticas o humorísticas, poco apropiadas a la imprenta. Con todo, se trata no de un trabajo monográfico sino de una presentación oral de varias cuestiones que me parecen importantes. Los defectos se notarán.

Nuevos, y desconoce casi totalmente la investigación actual sobre el texto<sup>2</sup>. De vez en cuando la crítica parece haber renunciado a la lectura del texto: me enteré en una visita reciente a los Estados Unidos de que uno de los departamentos más prestigiosos de literatura inglesa se ha dividido en dos, un Departamento de Inglés en el cual se leen los textos, y un Departamento de Literatura donde se lee exclusivamente la teoría.

Para mí, el contexto –mejor dicho, los contextos– son de importancia fundamental, y voy a concentrarme en ellos en esta ponencia. Pero su importancia estriba en que nos posibilitan la comprensión de la obra de arte: son un medio, no una finalidad. Me ocupo a menudo de la historia literaria, pero la historia literaria es el punto de partida de la crítica, y de la lectura de la obra individual. Privilegiar el contexto en perjuicio de la obra sería – en palabras de Jorge Manrique– «componer la cativa, dexándonos la señora descompuesta». Por eso veo un posible peligro en lo que promete ser un libro brillante, erudito e importantísimo de John Dagenais<sup>3</sup>, que pone el énfasis en el códice comentado, en el libro como objeto físico que refleja la experiencia de un lector, o de varios lectores, de la Edad Media. Hay la misma posibilidad de peligro en la *Rezeptionsästhetik*, la tendencia crítica, iniciada por Hans-Robert Jauss, que estudia la recepción de la literatura<sup>4</sup>. Debemos mucho a Jauss, y vamos a deber mucho a Dagenais. Los dos son demasiado inteligentes como para olvidar la obra literaria, pero me temo que críticos menos dotados que tratan de emplear sus métodos se contenten con quedarse en la historia cultural sin enfrentarse con la unicidad de la obra literaria individual.

Por lo tanto hay que combinar la historia de la literatura con la crítica literaria, e insistiré en esta ponencia en la historia literaria, en las categorías, sólo porque las necesitamos para nuestra lectura de la obra individual.

## 2. Oralidad, cronología

Trataré principalmente de los géneros, pero también de los títulos de las obras, y de los conceptos de «obra» y «autor». No son las únicas categorías que necesitamos para organizar nuestra experiencia de la literatura, pero son tal vez las más debatidas. Antes de empezar mis observaciones sobre cuestiones genéricas, sin embargo, menciono un par de categorías más, para demostrar que no las olvido. Una es la de oral/escrito, que solía parecer una dicotomía sencilla, pero que se ve ahora mucho más matizada. Los trabajos recientes de Albert B. Lord, el cual

<sup>2</sup> Me refiero a Ángel Díaz Arenas, *Introducción y metodología de la instancia del autor/lector, y del autor/lector abstracto-implícito*, Kassel: Reichenberger, 1986.

<sup>3</sup> *The Larger Gloss: The Ethics of Reading the «Libro de Buen Amor»*. Agradezco al Prof. Dagenais el haberme proporcionado un resumen del libro y el borrador de dos capítulos.

<sup>4</sup> Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. Timothy Bahti, con una introd. de Paul de Man, Minneapolis: University of Minnesota Press; Brighton: Harvester Press, 1982. El libro es una traducción muy ampliada de *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt: Suhrkamp, 1970. La introducción (págs. vii–xxv) describe la escuela de Jauss.

insiste ahora en la importancia del texto transicional; el seminario «Edad de Oro», de la Universidad Autónoma de Madrid, en 1987; el coloquio internacional organizado en Novi Sad, también en 1987, por la Academia de Ciencias y Letras de la Vojvodina –éstos son ejemplos del rumbo actual de los estudios sobre literatura oral y literatura escrita<sup>5</sup>.

La segunda categoría que menciono rápidamente es la de fechas. Nuestros colegas especializados en la literatura del siglo XX no se preocupan de la fecha de una obra porque, con contadas excepciones, es muy obvia. Para nosotros, en cambio, es una categoría a la vez importante y problemática: un cambio radical en la fecha que atribuimos a una obra puede afectar profundamente nuestra valoración de ella. El caso más notorio es el de las poesías de Thomas Rowley, del siglo XV, que suscitaban enorme interés por los años 1770, hasta que se reveló que se trataba de una falsificación por el adolescente Thomas Chatterton, el cual se suicidó<sup>6</sup>. No solemos leer con frecuencia, ni con mucho cuidado, el *Loor de Gonzalo de Berceo*, porque creemos por unanimidad que este breve poema en cuaderna vía es una falsificación o una broma, debida probablemente a Tomás Antonio Sánchez, contemporáneo de mayor edad, y más afortunado, de Chatterton. Y lo mismo pasaba con la *Vida del trovador Juan Rodríguez del Padrón*, descubierta –y se decía inventada– por el Marqués de Pidal a mediados del siglo XIX. Pero el último artículo redactado por el lamentado Keith Whinnom sostiene de manera convincente que no es del siglo XIX sino de época anterior, muy posiblemente del XV, y por lo tanto empezamos a leerla seriamente y hasta a hablar de ella como ficción sentimental<sup>7</sup>. Los casos que acabo de mencionar son extremos, con una diferencia de varios siglos en las fechas posibles, pero una diferencia de muy pocos años puede influir profundamente en nuestra lectura. Tomo como ejemplos dos poemas de mediados del siglo XV, el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, y el *Doctrinal de privados* del Marqués de Santillana. Sabemos que el *Laberinto* se terminó en 1444, y sostuve recientemente que es una

<sup>5</sup> Lord, «The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values», en *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, ed. John Miles Foley, Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1986, págs. 19–64. *Edad de Oro*, 7 (1987). *Oral and Written/Literate in Literature and Culture: Proceedings of an International Conference held in Novi Sad, September 21–23, 1987, to Honour Vuk Stefanović Karadžić (1787–1864)*, ed. Svetozar Petrović, Novi Sad: Vojvodina Academy of Sciences and Arts, 1989.

<sup>6</sup> Véanse Esther P. Ellinger, *Thomas Chatterton, the Marvelous Boy*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1930; E.H.W. Meyerstein, *A Life of Thomas Chatterton*, London: Ingpen and Grant, 1930.

<sup>7</sup> Whinnom, «The Marquis of Pidal Vindicated: The Fictional Biography of Juan Rodríguez del Padrón», *La Corónica*, 13 (1984–85), págs. 142–44. Las investigaciones de Michel Garcia indican que la *Vida* puede ser obra del siglo XVII: «Vida de Juan Rodríguez del Padrón», en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 18–23 agosto 1986, Berlín*, ed. Sebastian Neumeister, Frankfurt am Main: Vervuert, 1989, I, págs. 205–13. Aun si tiene razón, hay que leer la *Vida* con más seriedad que antes de que saliera el artículo de Whinnom.

obra propagandística a favor de la política de don Álvaro de Luna<sup>8</sup>. Pero si alguien probara que se compuso en 1454, tendríamos que leerlo como una elegía para un sueño nunca realizado. De modo parecido, si Santillana hubiera compuesto el *Doctrinal de privados* en 1452, sería otra obra de propaganda, y muy valiente, una sátira contra el Condestable todopoderoso; pero sabiendo que lo compuso después de la caída y muerte de Álvaro de Luna, lo vemos como algo desagradable, la malicia contra un enemigo muerto. La cronología –algo elemental y a menudo aburrido– puede resultar importantísima para la crítica literaria.

### 3. Género

3.1. Pasemos a las cuestiones genéricas. Se ha negado a veces la existencia de géneros, y tal escepticismo no es una invención moderna: en el Renacimiento, Leonardo Bruni Aretino comentó que hay tantos géneros poéticos como autores. Se niega más a menudo que el género tenga importancia, se dice que el concepto de género oscurece nuestra visión de la obra. No estoy de acuerdo. No voy a ofrecer una teoría de los géneros literarios –no cabría dentro de una ponencia, y carezco de la información necesaria–. Muchos trabajos tratan esta cuestión: hay una revista que se llama *Genre*; se publicó hace poco un libro colectivo, *Teoría de los géneros literarios*; otro libro reciente, *Caracterización de la literatura española*, de Francisco Abad, tiene páginas valiosas sobre la cuestión; toda una serie de artículos y folletos de Juan Paredes Núñez nos proporcionan estudios excelentes sobre problemas genéricos de la narrativa corta; el artículo de Hans-Robert Jauss se ha convertido en un clásico de la crítica, y el libro de Alistair Fowler tiene buenas posibilidades de serlo<sup>9</sup>. Durante este mismo congreso salió, en la *Revista de Literatura Medieval*, el magnífico artículo de Fernando Gómez Redondo sobre el léxico genérico de la *Estoria de España*, demostrando otra vez

<sup>8</sup> «Structure and Style as Instruments of Propaganda in Juan de Mena's *Laberinto de Fortuna*», *Proceedings of the PMR Conference*, 5 (1980 [1983]), págs. 159–67.

<sup>9</sup> *Teoría de los géneros literarios*, ed. Miguel A. Garrido Gallardo, Madrid: Arco Libros, 1988. Abad, *Caracterización de la literatura española y otros estudios*, Madrid: UNED, 1983, págs. 93–101. Paredes Núñez, «El término *cuento* en la literatura románica medieval», *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), págs. 435–51; «'Novella': un término y un género para la literatura románica», *Revista de Filología Románica*, 4 (1986), págs. 125–40; *Formas narrativas breves en la literatura románica medieval: problemas de terminología*, Granada: Universidad, 1986; «En torno a la problemática de la narrativa breve románica medieval», en *Narrativa breve medieval románica*, Granada: Ediciones TAT, 1988, págs. 13–29. Jauss, «Theorie der Gattungen und Literatur des Mittelalters», en *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, I, Heidelberg: Carl Winter, 1972, págs. 107–38, trad. «Theory of Genres and Medieval Literature», en *Toward an Aesthetic of Reception*, págs. 76–109 y 205–11; «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poétique*, 1 (1970), págs. 79–101, es una primera versión, menos extensa. Fowler, *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*, Oxford: Clarendon Press, 1982. Cf. Elias L. Rivers, «Problems of Genre in Golden Age Poetry», *Modern Language Notes*, 102 (1987), págs. 206–19.

más que el porvenir del hispanomedievalismo depende de los jóvenes investigadores españoles<sup>10</sup>.

No me atrevo a hacer competencia con los teóricos. Observo tan sólo que el género tiene dos funciones esenciales, como nos recuerda Ángel Gómez Moreno:

desde la óptica del creador, los géneros son *modelos* previos susceptibles de ser aceptados, rechazados o modificados; desde la del receptor, lector u oyente, los géneros son *pistas* o *claves* que lo sitúan en un ámbito de recepción determinado<sup>11</sup>.

Como dicen los de la escuela de Jauss, los géneros forman para el lector un horizonte de expectación. El mejor ejemplo que conozco se halla en una novela inglesa publicada hace cien años, *Three Men in a Boat*, de Jerome K. Jerome: un cantor alemán se pone a interpretar una canción muy triste, de un amor trágico, pero dos jóvenes irresponsables han dicho al público inglés (que desconoce la lengua alemana) que se trata de una canción cómica, de modo que el público oye lo que esperaba oír:

In the last verse, he surpassed himself. He glowered round upon us with a look of such concentrated ferocity that, but for our being forewarned as to the German method of comic singing, we should have been nervous; and he threw such a wailing note of agony into the weird music that, if we had not known it was a funny song, we might have wept. He finished amid a perfect shriek of laughter. We said it was the funniest thing we had ever heard in all our lives<sup>12</sup>.

Otro ejemplo, no de personajes ficticios sino de un hispanista a quien todos admiramos, es el de Marcelino Menéndez y Pelayo, el cual, en sus *Orígenes de la novela*, critica severamente la estructura de *Cárcel de Amor*, de Diego de San Pedro:

Es cierto que la trama está tejida con muy poco arte, y los elementos que entran en la fábula aparecen confusamente hacinados o yuxtapuestos, contrastando los lugares comunes de la poesía caballeresca [...] con las reminiscencias de la novela sentimental italiana<sup>13</sup>.

Piensa leer una novela, y censura un género distinto porque no tiene las características de la novela<sup>14</sup>.

<sup>10</sup> «Terminología genérica en la *Estoria de España* alfonsí», *Revista de Literatura Medieval*, 1 (1989), págs. 53–75.

<sup>11</sup> Carlos Alvar y Ángel Gómez Moreno, *La poesía épica y de clerecía medievales*, Madrid: Taurus, 1988, pág. 84.

<sup>12</sup> *Three Men in a Boat, to Say Nothing of the Dog*, 1889; reimpr. Bristol: Arrowsmith, 1944, cap. 8, pág. 76. El concepto de «horizonte de expectación» se aplica en Jauss, *Toward an Aesthetic*, págs. xii y 22–32.

<sup>13</sup> *Orígenes*, I, Madrid: Bailly-Baillière, 1905, pág. cccxxiv.

<sup>14</sup> Véase mi «The Lost Genre of Medieval Spanish Literature», *Hispanic Review*, 43 (1975), págs. 231–59. Hice mal al escoger dicho título para un artículo sobre un género pasado por alto, el de

3.2. Toda percepción de género se basa en la existencia de cuatro modalidades fundamentales: lírica, narrativa, mimética y didáctica (una obra puede combinar rasgos de dos o hasta tres de ellas, desde luego). La división y subdivisión de cada una de estas modalidades puede variar según el crítico, y a veces no importa si hablamos de un género o de un subgénero: la ficción sentimental se puede ver como subgénero de los libros de aventuras (en inglés, *romances*), o como género narrativo independiente –hay buenas razones para apoyar los dos puntos de vista–.

3.3. Un artículo importante de Ian Michael (Gómez Redondo, pág. 55n, lo califica de «uno de los más esclarecedores estudios sobre el tema») evalúa varios trabajos sobre problemas genéricos, y ofrece unos criterios para trabajos futuros<sup>15</sup>. Es trabajo valeroso –véanse, por ejemplo, sus páginas sobre el *Libro de Buen Amor*–, pero adolece de dos defectos metodológicos. Primero, hay una inconsecuencia entre lo que dice de la validez de las distinciones genéricas modernas para la literatura medieval y el léxico genérico que emplea a lo largo de su artículo. Su desaprobación teórica del empleo de categorías modernas se nota varias veces:

If it is wrong to impose modern generic divisions on medieval literature, the question that still faces us is: what other sort of classification did medieval listeners and readers make? (pág. 504)

There has been a valiant attempt by Professor Alan Deyermond to bring into Hispanic literary criticism the ostensibly useful distinction between «romance» and «novel» made by a number of eighteenth-century English writers [...], but these distinctions seem doomed to failure by the improbability of encountering a suitable word in Spanish for «romance». (pág. 509)<sup>16</sup>

It is obviously misleading, then, to break down these learned narrative stories [en la cuaderna vía del siglo XIII] into non-medieval genres such as learned epics, romances and the like. (pág. 515)

Frente a estas afirmaciones tajantes, sorprende que Michael emplee, tanto en el título de su artículo como repetidas veces en el texto, términos genéricos

---

los libros de aventuras; no tiene nada que ver con mi catálogo de la literatura perdida (catálogo que existe en pliegos policopiados, y que un día será un libro o varios).

<sup>15</sup> «Epic to Romance to Novel: Problems of Genre Identification», *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 68 (1985–86), págs. 498–527.

<sup>16</sup> «Valiant» es un eufemismo por «despistado» en el inglés académico actual. «Ostensibly» quiere decir «pretende ser, pero no lo es». En cuanto a «doomed to failure», debo de advertir que buen número de trabajos publicados en España y Norteamérica desde 1975 aceptan la distinción entre «novel» y «romance», y reconocen la influencia de mi artículo. Para evitar la prolijidad, cito sólo un ejemplo: Antony van Beysterveldt, *Hispanic Review*, 49 (1981), pág. 407.

modernos<sup>17</sup>. Es posible adoptar su postura teórica (aunque no me parece la mejor); es posible (y me parece aconsejable) utilizar su terminología; pero no es posible conciliar las dos. Además, Michael se refiere a menudo a las normas y categorías de la literatura clásica para explicar o clasificar las obras medievales (por ejemplo, págs. 505, 508, 517). Si no debemos aplicar las categorías modernas, ¿por qué aplicar las clásicas, que tampoco coinciden con la terminología medieval? Y hay peligro evidente al aplicar las normas clásicas:

If we take a long view of genre, it is apparent that the confessional tone, first-person narration and the contemporary setting put the picaresque stories into a category which the late classical reader would at once assume to be comic and untrue, and its personages as fictitious beings worse than he was. It is this generic coding that unites Apuleius, Juan Ruiz and the anonymous author of *Lazarillo de Tormes* and points to the expected interpretation. (pág. 525)

La comparación con Apuleyo resulta no sólo interesante sino sugestiva<sup>18</sup>, pero las características enumeradas por Michael (tono confesional, narrativa en primera persona, ambiente contemporáneo) describen perfectamente las *Confessiones* de San Agustín, y no creo que el lector a fines de la época clásica hubiera supuesto que las *Confessiones* fueran «comic and untrue», ni que San Agustín fuera «fictitious [being] worse than he was»<sup>19</sup>.

El otro defecto metodológico que disminuye la utilidad del importante artículo de Ian Michael es que confunde varias cuestiones que sí están relacionadas pero que son sin embargo distintas. La confusión se nota especialmente en cuatro preguntas que tenemos que hacer en el estudio de cuestiones genéricas:

<sup>17</sup> Por ejemplo, «heroic poem», págs. 503, 506, 507; «ballad», pág. 508; «romance», págs. 507, 508, 509, 515; «then a prose romance and finally a novel», pág. 508; «sentimental romance», pág. 521. Compárese, además, lo que dice de la poesía narrativa española del siglo XIII en una página –«It is obviously misleading, then, to break down these learned narrative stories into non-medieval genres such as learned epics, romances and the like» (pág. 515) –con lo que dijo, con toda razón, unas páginas antes: «It is hard for us to see the many disparate works composed in the *cuaderna vía* metrical form [...] as having much generic unity» (págs. 511–12).

<sup>18</sup> Michael cita, justamente, las palabras de Peter N. Dunn (1979) sobre Apuleyo y la tradición picaresca española, pero la serie de artículos que publicó Antonio Vilanova, desde 1978 en adelante, se debe mencionar también.

<sup>19</sup> Vale la pena advertir que la crítica reciente insiste cada vez más en la pertinencia de San Agustín para el estudio del *Libro de Buen Amor*: André S. Michalski, «La parodia hagiográfica y el dualismo Eros–Thanatos en el LBA», en *El Arcipreste de Hita: el libro, el autor, la tierra, la época: Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, ed. M. Criado de Val, Barcelona: Seresa, 1973, págs. 57–77; Dayle Seidenspinner–Núñez, *The Allegory of Good Love: Parodic Perspectivism in the «LBA»*, Berkeley: University of California Press, 1981, págs. 10–13; E. Michael Gerli, «‘Recta voluntas est bonus amor’: St. Augustine and the Didactic Structure of the LBA», *Romance Philology*, 35 (1981–82), págs. 500–08; Marina Scordilis Brownlee, *The Status of the Reading Subject in the «LBA»*, Chapel Hill: Department of Romance Languages, University of North Carolina, 1985.

1. ¿Qué palabras utilizan el autor y/o su primer público para describir la obra? (apartado 3.4, *infra*)
2. ¿Qué concepto tiene el autor del género de la obra? (apartado 3.5)
3. ¿Qué concepto tuvo el público contemporáneo? (apartado 3.6)
4. ¿A qué género pertenece la obra? (apartado 3.7)

Vale la pena pensar un poco en cada uno de estos problemas.

3.4. La terminología genérica medieval es muy vaga, y contrasta con la precisión y la amplitud del léxico retórico o métrico. Los autores medievales no sólo sabían muy bien qué metros, qué recursos retóricos empleaban, sino que sabían describirlos de una manera coherente y fácilmente comprensible. En cuestiones genéricas, en cambio, parecen haber carecido del léxico necesario, aun más en español que en inglés o en francés<sup>20</sup>. Como dice Paredes Núñez:

parece que los autores de la Edad Media, y su público, tenían sólo una conciencia aproximativa de los géneros literarios. Las fronteras entre ellos distaban mucho de estar claramente diferenciadas, debido fundamentalmente a la ausencia de una rigurosa terminología y a la dificultad de clasificación de algunas producciones, sobre todo cuando no existen unas reglas constitutivas específicas de cada género, que se mantienen en zonas fluctuantes de no fácil delimitación<sup>21</sup>.

Vale la pena, sin embargo, matizar dicho juicio teniendo en cuenta las palabras de Gómez Redondo:

El que durante los siglos XIII–XIV no existiera un sistema de géneros literarios establecidos no significa que tales preocupaciones fueran ajenas a la labor creativa de una serie de autores que, aún no hablando de géneros, asumen la tradición retórica latina para transformarla, adecuándola a sus necesidades lingüísticas. (pág.53)

Y las investigaciones del mismo Gómez Redondo revelan que el equipo alfonsí se había formado un léxico genérico:

Hasta treinta y tres posibles modelos genéricos se han distinguido en la [*Estoria de España*]; si bien es cierto que algunos de ellos (*cantar de gesta, estoria, crónicas, razón, ejemplo*) son utilizados por la crítica moderna al fijar la historia literaria de la Edad Media, otros, con una muy clara intención genérica, no lo son: *castigos, fablas, romances, fazañas, proverbios*, etc. Ello indica que la literatura medieval no ha perdido sólo obras y textos, sino también géneros literarios, es decir modos

<sup>20</sup> Para el inglés, véase, por ejemplo, Paul Strohm, «Some Generic Distinctions in the *Canterbury Tales*», *Modern Philology*, 68 (1970–71), págs. 321–28; «*Storie, spelle, geste, romaunce, tragedie: Generic Distinctions in the Middle English Troy Narratives*», *Speculum*, 46 (1971), págs. 348–59; «The Origin and Meaning of Middle English *Romaunce*», *Genre*, 10 (1977), págs. 1–28.

<sup>21</sup> «En torno a la problemática», pág. 13.

específicos de organización del pensamiento, creados por unos autores medievales para clasificar unas obras medievales. (págs. 74–75)

No parece, sin embargo, que la conclusión de Gómez Redondo invalide la hipótesis de la inexistencia de un léxico estable en la Edad Media española. Aun si resulta que la terminología del equipo que creó la *Estoria de España* se encuentra de nuevo en la *General estoria* y en las obras jurídicas, científicas y misceláneas del reinado de Alfonso el Sabio –y estamos todavía lejos de saberlo–, dicha terminología no parece haberse transmitido a las generaciones siguientes. Parece constituir una excepción a la regla general, de que lo que dan la impresión de ser términos genéricos medievales son demasiado generales como para describir la obra (por ejemplo, *libro*) o despistan al lector (*estoria*, *tratado*). No importa que *estoria* tenga sentido iconográfico además de un sentido literario: cuando leemos al final de un ejemplo del *Conde Lucanor* las palabras «Et la ystoria desde exiemplo es ésta que se sigue», no hay gran peligro de creer que se trata de una narración repetida: como apunta José Manuel Blecua, *estoria* en este contexto quiere decir miniatura que acompaña la narración<sup>22</sup>. Pero en un contexto estrictamente literario, *estoria* nos ocasiona problemas serios. Para Michael, significa una obra narrativa que se presenta como verídica:

Generally speaking, we may conclude that all the thirteenth-century Spanish narrative poets thought they were composing histories in verse and [...] believed them (or gave the reader or listener the impression that they believed them) to be true and not fictitious accounts. (pág. 515)

Durante años yo tenía la impresión de que *estoria* significaba una obra narrativa (crónica, libro de aventuras, vida de un santo...), término demasiado general para cualquier clasificación útil, pero al menos un término con sentido fijo. Mi impresión fue errónea: a mediados del siglo XV, Teresa de Cartagena se refiere a «la estoria deste santo Apóstol», citando palabras de la II Epístola a los Corintios<sup>23</sup>. *Estoria*, pues, resulta ser término tan general como *libro*. Tenemos que decir lo mismo de *tratado*: a pesar de investigadores como Anna Krause, que sostienen que tiene el mismo valor técnico que su étimo *tractatus*, Keith Whinnom demuestra que:

<sup>22</sup> Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor, o Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor et de Patronio*, ed. Blecua, Madrid: Castalia, 1969, pág. 61n. Véase también Francisco Marcos Marín, «*Estoria* como 'representación secuencial': nota sobre el *Libro de Buen Amor*, desde Alfonso X, el *Libro de Alexandre* y el *Conde Lucanor*, y otras referencias», *Archivum*, 27–28 (1977–78 [1980]), págs. 523–28.

<sup>23</sup> Teresa de Cartagena, *Arboleda de los enfermos; Admiración operum Dey*, ed. Lewis Joseph Hutton, anejo 16 del *Boletín de la Real Academia Española*, Madrid, 1967. Al citar textos medievales (si no se trata de una cita obviamente paleográfica), regularizo el empleo de i/j, u/v, y sigo las normas actuales para acentos, puntuación y mayúsculas.

There seems little reason to suppose that there is any distinction to be made between a *tratado* and a *libro que trata de* any subject at all, factually or fictionally, didactically or otherwise. The only essential qualifications are that it should be written down, that it should, at least in the latter part of the fifteenth century, be in prose, and, possibly, that it should be of a certain length<sup>24</sup>.

3.5. ¿Qué concepto tiene el autor del género de la obra? O sea, ¿hasta qué punto se da cuenta de la tradición? Es innegable que muchos autores medievales eran conscientes de pertenecer a una tradición genérica (los poetas líricos de los cancioneros, y los autores de vidas de santos, constituyen dos ejemplos obvios), y es muy probable que casi todos tenían tal conciencia. A veces los títulos mismos lo revelan: el *Triumphete de Amor* y el *Infierno de los enamorados*, del Marqués de Santillana, proclaman que el poeta sigue y modifica el modelo petrarquesco, en el primer caso, o dantesco, en el segundo<sup>25</sup>. Y a veces un autor demuestra su conciencia de apartarse de una tradición determinada, como cuando Diego de San Pedro dice que no quiere «detenerme en esto que parece cuento de historias viejas»<sup>26</sup>. Es muy posible en la Edad Media ser consciente de la herencia genérica, o de separarse de algún género, sin utilizar el término moderno –o cualquier término–.

3.6. ¿Qué concepto tiene el público del género de la obra? Aquí volvemos a la *Rezeptionsästhetik*, al horizonte de expectativas. A menudo el concepto se forma a base del título: el éxito de *Amadís de Gaula* consigue que nombre personal+de+topónimo indique un libro de caballerías (*Amadís de Grecia*, *Palmerín de Inglaterra*, *Cirongilio de Tracia*, etcétera). Y por esto, en parte, el éxito de *Lazarillo de Tormes* como parodia. A veces el concepto se basa en las primeras palabras o las primeras líneas de la obra. «En Ávila» no nos dice casi nada como comienzo de una poesía, pero «En Ávila, mis ojos» debía de haber indicado al lector (u oyente) de poesía a finales del siglo XV algo muy distinto de «En Ávila por la A». Geoffrey Chaucer manipula las expectativas de su público

<sup>24</sup> «Autor and *Tratado* in the Fifteenth Century: Semantic Latinism or Etymological Trap?», *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), págs. 211–18. Cf. Anna Krause, «El 'tractado' novelístico de Diego de San Pedro», *Bulletin Hispanique*, 54 (1952), págs. 242–75, y también –más matizado y mejor documentado que el trabajo de Krause– Colbert I. Nepaulsingh, *Towards a History of Literary Composition in Medieval Spain*, Toronto: University Press, 1986. Nepaulsingh demuestra que en la primera mitad del siglo xv un *tratado* puede ser una obra en verso. Una sugerencia interesante de Whinnom es que, aunque tanto *tratado* («tratado» en el sentido moderno o «ficción») como *estoria* («biografía histórica» o «ficción») son términos ambiguos, su aplicación a la misma obra podría significar que es una obra de ficción.

<sup>25</sup> La dependencia dantesca del *Infierno de los enamorados*, igual que el título que señala no sólo su origen sino también la modificación del modelo, está presente desde el principio. El *Triumphete de Amor* que leemos hoy, en cambio, es la segunda versión; la primera carece tanto del título (con su modesto diminutivo) como de los préstamos del texto petrarquesco: véase Marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. Miguel Ángel Pérez Priego, I, Madrid: Alhambra, 1983, págs. 12–14 y 184n.

<sup>26</sup> Diego de San Pedro, *Cárcel de Amor*, ed. Keith Whinnom, *Obras completas*, II, Madrid: Castalia, 1972, pág. 117.

en los doce primeros versos del «General Prologue» a los *Canterbury Tales*, y en los cancioneros castellanos de finales del siglo XV y principios del XVI es bastante común lo que llama Keith Whinnom la defraudación del lector, o sea «un intento de despistar a los lectores y sugerirles una lectura obscena cuando la que ofrece el malicioso autor es aparentemente inocente»<sup>27</sup>.

Es posible que la conciencia de género sea uno de los criterios que determinan la selección de obras para formar un códice, o en el momento de copiarlo o en el de encuadernarlo para la biblioteca. A menudo no hay criterio unificador; a veces el criterio es temático, como en el caso del manuscrito K.III.4 de El Escorial, que contiene el *Libro de Apolonio*, la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libre dels tres reys d'Orient*, tres obras de tres géneros distintos pero con importantes relaciones temáticas. Hay códices, sin embargo, que parecen haberse formado según criterio genérico, al menos en parte, como Escorial h.I.13, una miscelánea de obras hagiográficas y de libros de aventuras, que parece tener como elemento común un interés por la vida de mujeres santas<sup>28</sup>. Valdría la pena preparar una concordancia que nos revelara cuántas veces diversas obras coinciden en el mismo códice.

3.7. ¿A qué género pertenece la obra efectivamente? («Efectivamente» en el sentido de la clasificación genérica moderna.) A pesar de lo que dicen Ian Michael y Fernando Gómez Redondo, y de lo que parece decir Steven D. Kirby, es lícito emplear la terminología moderna para describir un género medieval. Según Gómez Redondo,

la Edad Media [...] no tiene por qué sufrir ni soportar corrientes críticas modernas, atrapadas en su propia fraseología. (pág. 54).

Michael dice:

most of the titles of the works discussed have been imposed by modern editors. The late twelfth-century fragment of a liturgical drama called *Auto de los reyes magos* bears no title in its manuscript, and could hardly have been called an *auto* by its anonymous author, for the word in the sense of «a dramatic composition of Biblical character» is not documented until much later, in the fifteenth century. [...] it is clear that the *Cid* poet could not have used the term *poema*, which is not documented in the language until 1442; nor could he have employed the words *épico*, or *épica*, which are not found in Spanish until 1580 [...]<sup>29</sup>

<sup>27</sup> *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*, Durham: University, 1981, págs. 62–72 (pág. 67). El ejemplo escogido por Whinnom es: «Una mozuela de Logroño / mostrado me había su co- / po de lana negra que hilaba.»

<sup>28</sup> Véase *Estoria de Santa María Egipciaca (MS Escorialense h-I-13)*, ed. Roger M. Walker, 2ª ed. Exeter: University, 1977, págs. xx–xxi; repetido en *El caballero Plácidas (MS Escorialense h-i-13)*, ed. Walker, Exeter: University, 1982, pág. ix.

<sup>29</sup> Páginas 505–06. Se nota aquí la confusión, aludida ya en el apartado 3.3, entre las preguntas «¿Cómo habría descrito el autor la obra suya?», «¿Qué concepto tenía el autor del género de su obra?», y «¿A cuál género debemos asignar la obra?»

Y Kirby me reprocha (aunque con adjetivos muy generosos) el haber

afirmado, en cuanto a *La Celestina*, que las designaciones genéricas en la Edad Media eran muy imprecisas y que les incumbe a los investigadores modernos determinar la clasificación genérica de obras medievales. Me extraña mucho leer semejantes nociones cuando, en otro contexto, el propio Deyermond ha criticado duramente a críticos modernos por equiparar la ficción cuasi-novelesca medieval (los *romances*, caballerescos o sentimentales), con las novelas modernas, desde el *Quijote* acá<sup>30</sup>.

La práctica que condenan es la que empleamos para describir el sistema fonético del latín vulgar (ningún habitante de Roma en el siglo IV empleó las palabras «fonema», «oclusiva», y «labiodental»), o el feudalismo, o la Edad Media (el término es un neologismo peyorativo del Renacimiento), o la época neolítica (ningún antepasado nuestro habría dicho, ni hasta pensado, «Soy hombre neolítico»). Es casi inevitable que la descripción histórica forme su léxico *a posteriori*. No niego el interés ni la importancia de saber (si conseguimos saberlo) cómo veían los autores medievales el género de sus obras, y qué palabras utilizaban para describirlas. Es igualmente interesante saber cómo veían los hombres y las mujeres medievales el sistema socioeconómico de su época, y si pudiéramos saber lo que pensaban nuestros antepasados neolíticos de sí mismos y de su época, sería un descubrimiento de máximo interés. Pero no veo por qué debemos imponernos, como historiadores y críticos de la literatura, una restricción que no se les ocurre a los colegas que estudian la historia lingüística, la historia económica y social, o la prehistoria. Si renunciamos a la responsabilidad de clasificar los objetos que estudiamos, o si tratamos de adivinar la clasificación medieval a base de una terminología imprecisa e inestable, nos privamos de la posibilidad de estudios comparativos. La *Iliada*, *Beowulf*, el *Cantar de Mio Cid* y los poemas épicos yugoeslavos del siglo XX, como *Las bodas de Smailagić Meho*, difieren mucho de las palabras que habrían utilizado el poeta y el público contemporáneos para describirlos, y en efecto las diferencias entre estos poemas son grandes, pero tienen una acusada semejanza genérica, y se parecen mucho más, en sus rasgos esenciales, que la *Iliada* y la *Teogonía* de Hesíodo, *Beowulf* y *El llanto de la esposa*, el *Cantar de Mio Cid* y *Razón de amor*, etcétera. Si no aceptamos que pertenecen al género épico (reconociendo, desde luego, que la palabra es nuestra y que los poetas no la reconocerían), ¿cómo vamos a aprovecharnos de los magníficos estudios comparativos de Maurice Bowra y

---

<sup>30</sup> «Observaciones pragmáticas sobre tres aspectos de la crítica celestinesca», en *Studia hispanica medievalia: Actas de las II Jornadas de Literatura Española Medieval*, ed. L. Teresa Valdivieso y Jorge H. Valdivieso, Buenos Aires: Universidad Católica Argentina, 1988, págs. 71–79 (pág. 74). Además del error general que comento a continuación, Kirby se equivoca al confundir lo que dije de la validez de la terminología crítica moderna, que incluye tanto «romance» como «novel», con lo que dije de críticos que pasan por alto la diferencia entre los dos géneros porque están acostumbrados a leer novelas.

Albert Lord?<sup>31</sup> Y lo mismo vale, *mutatis mutandis*, en la lírica, el teatro, y otros géneros. Dicho sea de paso que los reparos puestos a la crítica freudiana o marxista de la literatura medieval son parecidos a los que se ponen a las categorías genéricas modernas, y adolecen del mismo defecto, ya que Freud no inventó la sexualidad ni el simbolismo sexual, Marx no inventó la economía ni la motivación económica, sino que nos proporcionaron una terminología y un método analítico sumamente útiles. No es legítimo rechazar un método crítico, pretextando que su léxico no existía en la Edad Media; hay que decidir en cada caso cómo (o si) aplicarlo al texto determinado.

3.8. Antes de pasar a otros temas, quisiera comentar la controversia del mester de clerecía (¿es o no es un género?). Nicasio Salvador Miguel, en un artículo publicado en 1979 y reimpresso nueve años más tarde, me critica cortés pero severamente<sup>32</sup>. Si no me equivoco, él inventó lo que se ha hecho un *topos*, el reprocharme mis errores para iniciar una discusión de los géneros medievales hispánicos:

Desde luego, no es nuestra intención responder ahora con prolijidad a los juicios de Deyermond, porque, al fin y al cabo, a lo largo de estas páginas se pretende ofrecer unas conclusiones muy diversas. Unas precisiones liminares a sus asertos no estarán, sin embargo, de más [...] Ya que el hispanista inglés considera lícita «la aplicación del término mester de clerecía a los poemas en cuaderna vía del siglo XIII», ¿por qué las obras de Berceo [etcétera] se incluyen bajo un epígrafe denominado «la cuaderna vía» y no bajo el título de «mester de clerecía»? Y, ¿debido a qué razones, si el *Poema de Fernán González* es una composición en cuaderna vía del siglo XIII, se realiza su estudio en la lección dedicada a la épica y no en la englobada bajo el marbete de «cuaderna vía»?<sup>33</sup>

Las dos preguntas se contestan muy fácilmente. Primero, «lícito» no quiere decir «obligatorio»: tanto «mester de clerecía» como «cuaderna vía» servían como marbete, y tuve que escoger, pero quedaría igualmente contento con el otro. Segundo, incluyo explícitamente el *Poema de Fernán González* entre las obras en cuaderna vía del siglo XIII (pág. 129 de mi *Historia*), pero no lo estudié allí porque lo estudié antes, en el capítulo sobre la épica (como reconoce Salvador Miguel). Si un poema épico se compuso en cuaderna vía, me pareció mejor al redactar la *Historia* —y me lo parece hoy en día— estudiarlo entre las otras obras de su género.

<sup>31</sup> C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, London: Macmillan, 1952; Albert B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1960.

<sup>32</sup> «'Mester de clerecía': marbete caracterizador de un género literario», *Revista de Literatura*, núm. 82 (1979), págs. 5–30; reimpr., con mínima supresión, en *Teoría de los géneros literarios* (véase la nota 9, *supra*), págs. 343–71. Cito de la reimpresión.

<sup>33</sup> Página 346. Las citas que hace Salvador Miguel provienen de mi *Historia de la literatura española*, I: *La Edad Media*, Barcelona: Ariel, 1973. Omito las referencias a páginas que él incluye.

Salvador Miguel no lo haría, porque él no cree que el *Poema de Fernán González* sea épica (pág.346), pero mi postura, aunque difiere de la suya, es lógica<sup>34</sup>.

El problema, según creo, es más bien semántico que real. Sospecho que lo que Salvador Miguel quiere decir por «género» es lo que muchos de nosotros queremos decir por «escuela» o «movimiento». Hay en efecto, al menos en el siglo XIII, un sentido entre los poetas que escriben en cuaderna vía, de constituir un grupo (y tal vez eso se extienda a los del siglo XIV –los trabajos de John K. Walsh me persuaden de que me equivoqué en este punto–)<sup>35</sup>. Pero un grupo, por más que se restrinja a una forma poética, no tiene que restringirse a un género. Salvador Miguel dice:

En definitiva, la cuaderna vía por sí sola bastaría para referirnos al mester de clerecía como género literario, ya que [...] es evidente que, a lo largo de los siglos XIII y XIV, una serie de autores que escriben en castellano [...] echa mano de esa forma métrica como marca distintiva de sus composiciones. (pág. 356)

Y también:

la continuidad creada por un género puede asentarse simplemente en el desarrollo de una forma métrica<sup>36</sup>.

<sup>34</sup> Hay en efecto una debilidad estructural en mi *Historia*, apuntada por Jacques Joret en su reseña de la versión inglesa, *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 25 (1976), págs. 399–402: algunos capítulos se dedican a un género, mientras que otros tienen base cronológica. Por eso, tuve que tratar el *Poema de Fernán González* en un capítulo y aludirlo en otro.

<sup>35</sup> Sobre todo, «Juan Ruiz and the *Mester de clerecía*: Lost Context and Lost Parody in the *Libro de buen amor*», *Romance Philology*, 33 (1979–80), págs. 62–86. Véase también Jane E. Connolly, *Tradition and Poetization in the «Cuaderna vía»: Study and Edition of the «Libro de miseria de omne»*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1987, págs. 54–118.

<sup>36</sup> Página 356. Cita como apoyo de su aserto a Jaus, «Littérature médiévale et théorie des genres», pág. 83, y a Fernando Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid: Cátedra–Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1972, págs. 343–78. Es verdad que Lázaro Carreter también cree que la métrica puede definir un género («intentamos reconstruir en sus líneas esenciales la poética del arte mayor [...] Al cual tratamos como un género bien definido, de acuerdo con lo que afirma H. R. Jaus», pág. 344 y nota. La página de Jaus citada como autoridad tanto por Lázaro Carreter como por Salvador Miguel (pág. 83 de la versión abreviada francesa, págs. 80–81 de la versión inglesa) parece apoyar la opinión de los dos investigadores españoles («*The continuity formative of a genre can lie in the series of all the texts of one genre, such as the animal fable, or in the oppositional series of the chanson de geste and the courtly romance; it can lie in the succession of the works of one author, such as those of Rutebeuf, or in the cross-sectional phenomena of a period style such as the allegorical manner of the thirteenth century. But it can also lie in the history of a kind of verse [...]*» –las palabras citadas por Lázaro Carreter van en cursiva–). Sin embargo, las palabras no citadas por Lázaro Carreter (Salvador Miguel da sólo el número de página) demuestran que el concepto de género que tiene Jaus es muy amplio. Lo que es más importante –y debilita fatalmente el apoyo que los dos investigadores buscan en las palabras de Jaus– es que dos párrafos después, éste afirma que: «If, to begin with, we inquire into the determinability of literary genres in a synchronic perspective, then one must proceed from the fact that the delimitation and differentiation cannot be decided according to one-sided formal or thematic

Pero la forma externa de una obra –prosa/verso, latín/vernáculo, manuscrito/impreso, con/sin música, con/sin miniaturas, con/sin glosas o comentarios– no nos dice nada de su género, salvo raras excepciones. Una excepción es sólo aparente: épica en verso, saga en prosa, pero los dos géneros no coexisten, según creo, en ninguna literatura, y ya que la definición de «saga» es «literatura heroica en prosa», se trata no de dos géneros distinguidos por su forma sino de una distinción formal dentro de un género. En cuanto al romancero, la forma métrica sí es característica del género en las literaturas hispánicas, mientras que las baladas inglesas, y las rusas (para escoger tan sólo dos ejemplos de entre muchos), tienen sus propias formas métricas muy distintas de las de las baladas (o romances) hispánicas, pero la simple lectura del libro de Entwistle basta para demostrar que se trata de un solo género, que no depende de la forma métrica<sup>37</sup>. Hay casos en la literatura medieval española de obras en verso y en prosa sobre el mismo tema: el *Libro de Apolonio* del siglo XIII, en cuaderna vía, y la *Hystoria de Apolonio* del siglo XV, en prosa; la *Vida de Santa María Egipciaca* del siglo XIII, en versos pareados, y varias vidas prosísticas de la santa, de los siglos XIII y XIV; la *Disputa del alma y el cuerpo*, en versos pareados, de principios del siglo XIII, dos versiones en arte mayor del siglo XIV y otras del XV, y una en prosa del XIV –sería fácil ampliar la lista–. Me resulta totalmente imposible creer que el *Libro de Apolonio* pertenezca a un género y la *Hystoria de Apolonio* a otro; que las vidas de Santa María Egipciaca pertenezcan a dos géneros distintos; que tengamos que dividir los debates de alma y cuerpo entre tres géneros. Sin embargo, la postura teórica de Salvador Miguel le impelería a creerlo<sup>38</sup>.

En cuanto al mester de clerecía como género, estoy de acuerdo con lo que dice Ian Michael –«It is hard for us to see the many disparate works composed in the *cuaderna vía* metrical form, from the *Alexandre* via Berceo, *Apolonio*, *Fernán González* to Juan Ruiz's *Libro de buen amor*, as having much generic unity» (págs. 511–12)– y con las palabras más matizadas de Ángel Gómez Moreno:

considerando el corpus total de obras escritas en cuaderna vía, nos encontramos con el siguiente panorama:

1. Una modalidad literaria, la cuaderna vía, que agrupa una serie de autores y obras, de nexos claros, entre los siglos XIII y XIV.
2. Un conjunto de géneros que utilizan dicha modalidad de discurso [...]

A nuestro modo de ver, resulta ilógico aseverar que los *Milagros de Nuestra Señora* de Berceo pertenecen al género de los *miracula* o *milagros* –común a toda Europa– y, al mismo tiempo, a un género que podemos denominar *mester de clerecía* o *cuaderna vía*.

---

characteristics. There is the old recognition, first formulated by Shaftesbury, that the prosodic form does not by itself alone make up the genre [...]» (pág. 82). Las palabras de Salvador Miguel se oponen, pues, a las de Jauss.

<sup>37</sup> William J. Entwistle, *European Balladry*, Oxford: Clarendon Press, 1939, 1951<sup>2</sup>.

<sup>38</sup> Me comentó después de mi ponencia que para él la *Hystoria de Apolonio* pertenece en efecto a un género distinto del del *Libro de Apolonio*.

Algo no funciona: en uno de los dos casos hemos de prescindir del término *género*. (pág. 83)

Un poema épico (*Poema de Fernán González*), vidas de santos (*Santo Domingo*, *San Millán*, *Santa Oria*, etcétera), una colección de milagros marianos (*Milagros de Nuestra Señora*), obras de explicación didáctica y bastante técnica (*Sacrificio de la Misa*, *Signos del Juicio Final*), dos obras de ficción de la *matière de Rome* (*Alexandre*, *Apolonio*) y una obra sapiencial (*Dísticos de Catón*) no representan un género sino seis –y no hemos terminado la lista–. Repito que estoy convencido de que el problema es de semántica, y que «género» para Salvador Miguel significa casi lo mismo que «escuela» o «movimiento».

#### 4. Título

Los problemas de género son los más discutidos, pero hay otras categorías en las cuales tenemos que pensar. Los títulos, por ejemplo, nos confrontan a veces con problemas algo difíciles. Todos sabemos que antes del siglo XV los autores no solían normalmente dar títulos a sus obras vernáculas, y que las obras breves, y las destinadas a la difusión oral, tienen muy grandes posibilidades de carecer de título autorial. ¿Qué debemos hacer en tales casos? Las convenciones de nuestra profesión nos imponen la necesidad de utilizar un título, salvo en el caso de las poesías breves, donde podemos utilizar las primeras palabras. ¿Qué debemos hacer –y es un problema más grave– si los copistas o impresores, o los investigadores de los siglos XVIII y XIX, impusieron un título poco apropiado? Consideremos unos ejemplos de tipos distintos:

4.1. Nos falta título autorial, como en el *Auto de los reyes magos*. Michael critica a los historiadores de la literatura:

the medieval vernacular productions [...] for the most part lacked even titles. When we examine any history of Spanish literature we obtain a misleading impression of early literary production. (pág. 505)

y sigue con las palabras ya citadas (pág. 25, *supra*), sobre el título de la obra que llamamos *Auto de los reyes magos*. No sería razonable reprochar a Michael el haber empleado dicho título («the first Spanish vernacular text, which was found at Toledo, the *Auto de los Reyes Magos*») en su propia historia de la literatura medieval española –breve, pero muy útil<sup>39</sup>. Es de esperar que un investigador activo cambie sus opiniones en quince años (aunque confieso que habría preferido que Michael aludiera de paso a este cambio). Ya comenté la objeción teórica que hace Michael al empleo de este título (el que la palabra «auto» no se documenta con el sentido de «obra teatral religiosa» antes del siglo XV); ahora me ocupo de

---

<sup>39</sup> «Spanish Literature and Learning to 1474», en *Spain: A Companion to Spanish Studies*, ed. P. E. Russell, London: Methuen, 1973, págs. 191–245 (pág. 199).

sus consecuencias prácticas. Si desechamos el título *Auto de los reyes magos*, ¿con qué lo vamos a sustituir? No tenemos indicio alguno de la palabra que se habría utilizado en vez de «auto», a mediados del siglo XII, para describir una obra teatral religiosa: nuestro conocimiento del léxico técnico castellano de la época es mínimo. ¿*Los reyes magos*? No sabemos si su autor lo habría descrito así. ¿Con el incipit, «Dios criador qual maravilla»? Sólo tendría sentido esta solución en un contexto general de sustituir título moderno por incipit en toda la literatura medieval, y me parece que las ventajas de tal sustitución (fidelidad histórica, ausencia de disensión en cuanto al mejor título) pesan menos que las desventajas (la necesidad de rehacer casi por completo las bibliografías, el tener a veces que elegir entre un incipit demasiado largo y la posible confusión entre dos o tres obras, el problema de obras que existen en varios manuscritos con variantes en el incipit). ¿Con las palabras escritas por el copista en el margen derecho, al final, «Caspar. Baltasar. Melchior»? Pero a menudo los títulos o pseudo-títulos de copistas son inaceptables (por ejemplo, el *Libre dels tres reys d'Orient*, que comentaré a continuación). Estoy convencido de que, faltándonos un título autorial, debemos seguir con el título utilizado generalmente, si hay, a menos que despiste seriamente al lector. Ya que la objeción teórica de Michael no me convence (ni siquiera parece convencerle a él: utiliza a lo largo de su artículo el título de *Poema de Mio Cid*), me parece que las ventajas prácticas del sistema actual son decisivas.

El *Poema/Cantar de Mio Cid*, igualmente sin título, nos plantea un problema práctico: la *editio maior* de Menéndez Pidal (1908–11) lleva el título de *Cantar de Mio Cid*, mientras que la *editio minor*, en la serie de Clásicos Castellanos (1913), se llama *Poema de Mio Cid*<sup>40</sup>. *Poema* se generalizó entre los que hicieron nuevas ediciones del texto, desde Smith y Michael en adelante, pero *Cantar* es el término preferido (con razón, me parece) por varios investigadores. ¿Es mejor utilizar el título de las ediciones más leídas, o el que se emplea en varios estudios ya clásicos y que refleja más adecuadamente la naturaleza del texto? Confieso que no sé cómo solucionar el problema.

Si tanto *Poema* como *Cantar de Mio Cid* es aceptable, no podemos decir lo mismo de la obra llamada (por el copista) *Libre dels tres reys d'Orient* o (por Manuel Alvar, en su edición) *Libro de la infancia y muerte de Jesús*. El título del incipit («Açi comença lo libre dels tres reys dorient») corresponde a la miniatura que sigue (la única del código) y a los versos 1–47 del texto, pero da una impresión totalmente errónea de la obra entera. Extraña que el copista haya sabido tan poco de la obra que iba a copiar, sobre todo cuando pensamos en los incipit muy adecuados de las dos obras que preceden en el código a la que comento («Libre d'appollonio» y «Açi comença la vida de Madona santa Maria

<sup>40</sup> No es el único título utilizado por el gran medievalista: en 1898 publicó *Poema del Cid: nueva edición*, Madrid: el autor, impr. Hijos de José Ducazal, y la misma edición paleográfica (según la bibliografía de Simón Díaz, la misma impresión con nueva portada) salió como *Poema del Cid: edición anotada*, Madrid: el autor, 1900. Este título vuelve a utilizarse en su colección de artículos, *En torno al «Poema del Cid»*, Barcelona: Edhasa, 1963, pero no hace competencia efectiva con *Cantar* o *Poema*.

egipciaqua»)<sup>41</sup>. La diferencia lingüística entre el título de *Libre dels tres reys d'Orient* y el texto del poema constituye una razón adicional por elegir un título más adecuado. Es lo que hizo Alvar, y no hay duda de que *Libro de la infancia y muerte de Jesús* es mucho mejor. Sin embargo, no me parece satisfactorio como título a la luz de la investigación reciente sobre el tema de la obra, que revela que el interés central del poeta no es la vida de Jesús sino la relación de éste con Dimas, hijo del ladrón piadoso, que demuestra la operación de la gracia divina<sup>42</sup>. Si hay que inventar un título que represente de manera adecuada la acción y el tema de la obra, *Libro de Jesús y Dimas* es probablemente el mejor, pero tiene la enorme desventaja de no coincidir ni con el título tradicional ni con el de la edición que todos empleamos. ¿Qué hacer? Me inclino por conservar el título tradicional –tan obviamente defectuoso que no despistaré a nadie–, seguido de *Libro de Jesús y Dimas* entre paréntesis.

4.2. Obras sin título autorial, pero con indicios de cómo el autor pensaba de la obra. Buen ejemplo es la obra de Juan Manuel que se ha publicado varias veces bajo el título de *Libro de las armas*. Carece de título tanto en el manuscrito como en las listas de sus obras que Juan Manuel redactó en varias ocasiones. Las dos primeras ediciones modernas salieron simultáneamente, en 1860, la de Antonio Benavides bajo el título de *Libro de las tres razones*, y la de Pascual de Gayangos (que, en la Biblioteca de Autores Españoles, se leyó mucho más) bajo el de *Tratado de las armas*. *Libro* (o *Tratado*) *de las armas* es tan disparatado como *Libre dels tres reys d'Orient*, y por la misma razón, ya que describe tan sólo la primera parte de la obra; además, carece de la mínima justificación de estar en el manuscrito como título de copista. *Libro de las tres razones*, en cambio, no sólo describe la estructura de la obra, sino además refleja lo que pensaba el autor, el cual dice, en la segunda versión de su *Prólogo general*, «El primero [libro] trata de la razón por qué fueron dadas...», y al principio de la tercera sección de la obra, «La tercera razón...»<sup>43</sup>. Sostuve en un artículo publicado en 1982 que *Libro de las tres razones* es el único título aceptable, y estoy contento de ver que este título se adopta en una edición que acaba de salir<sup>44</sup>. Un caso parecido es el del poema del

<sup>41</sup> El primero no es estrictamente un incipit, ya que se inserta entre los versos 1ab (copiados como prosa) y 1cd.

<sup>42</sup> *Libro de la infancia y muerte de Jesús (Libre dels tres reys d'Orient)*, ed. Manuel Alvar, Madrid: CSIC, 1965, págs. 92–95, abre el camino para los descubrimientos fundamentales de Margaret Chaplin, «The Episode of the Robbers in the *Libre dels tres reys d'Orient*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 44 (1967), págs. 88–95, y Vivienne Richardson, «Structure and Theme in the *Libre dels tres reys d'Orient*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 61 (1984), págs. 183–88.

<sup>43</sup> Don Juan Manuel, *Obras completas*, ed. José Manuel Blecuca, I, Madrid: Gredos, 1982, págs. 32 y 134.

<sup>44</sup> «Cuentos orales y estructura formal en el *Libro de las tres razones (Libro de las armas)*», en *Don Juan Manuel: VII centenario*, Murcia: Universidad de Murcia y Academia Alfonso X el Sabio, págs. 75–87 (pág. 86). Juan Manuel, *Cinco tratados: Libro del cavallero et del escudero, Libro de las tres razones, Libro enfenido, Tractado de la Asunción de la Virgen, Libro de la caça*. ed. Reinaldo Ayerbe–Chaux, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1989.

siglo XIII que empieza «Qui triste tiene su coraçón / benga oýr esta razón; / odrá razón acabada, / feyta d'amor e bien rymada». El título comúnmente empleado de *Razón de amor* conviene muy bien, por lo tanto; aunque el mucho menos común de *Razón feyta d'amor* conviene tal vez mejor, un título basado en el texto de la obra, que corresponde al contenido, y que se utiliza en la gran mayoría de los estudios modernos, se impone como título definitivo.

4.3. Obras con título autorial o de copista, sustituido posteriormente. El único manuscrito de la obra más famosa de Alfonso Martínez de Toledo, Arcipreste de Talavera, tiene un incipit que termina: «Syn bautismo sea por nonbre llamado Arcipreste de Talavera, dondequier que fuere levado.» Las ediciones impresas, a partir del incunable de 1498 y con una excepción, empiezan «El arcipreste de Talavera que fabla de los vicios de las malas mugeres e complexiones de los hombres», añadiendo «segund algunos llamado Corvacho»<sup>45</sup>. Las palabras «El arcipreste de Talavera» en los impresos son ambiguas, desde luego, aplicándose tanto al autor como al libro, pero parece que los primeros impresores aceptaron «Arcipreste de Talavera» como un título posible. No sabemos si se debe al autor o a un copista, pero es seguro que «Corvacho» es invención posterior, además de no describir el libro, siendo por lo tanto inaceptable. A pesar del peligro de confusión entre autor y libro, hay que utilizar *Arcipreste de Talavera* como título, y es lo que se hace en la mayoría de las ediciones modernas, aunque varios estudios emplean *Corbacho*. No sé defender mi empleo del título erróneo en mi *Historia*.

4.4. Hay título autorial, pero queda escondido u olvidado. El ejemplo más importante es el *Libro de Buen Amor*: el autor nos dice dos veces cómo se llama su obra:

enforma e ayuda a mí el tu acipreste  
que pueda fazer un libro de buen amor aqueste (13bc)

«llamatme 'Buen Amor' e faré yo lealtat [...]»  
Por amor de la vieja, e por dezir rrazón,  
«buen amor» dixé al libro (932b, 933ab)

y alude al título al terminar el libro:

Pues es de buen amor, enprestad lo de grado:  
non desmintades su nonbre (1630ab)

Nos lo dice, pero muy de manera suya, escondiéndolo dentro del texto, y por lo tanto los copistas no se dieron cuenta del título (el explicit del ms. *S* dice «Este es el libro del Arcipreste de Hita», y los otros manuscritos no nos dicen nada). Los

<sup>45</sup> Una descripción completa del manuscrito y de las ediciones existentes hasta la de 1547 se halla en *Arcipreste de Talavera*, ed. Marcella Ciceri, II, Modena: STEM-Mucchi, 1975, págs. 7-16.

autores de los siglos XV y XVI que citan la obra tampoco saben cómo se llama, utilizando títulos muy vagos, como «el arcipreste de Hita en su tratado», «el libro del Arcipreste de Hita» o, en un catálogo de biblioteca, «cancionero del Arcipreste»<sup>46</sup>. Igual vaguedad se encuentra en las ediciones de los siglos XVIII y XIX. Ferdinand Joseph Wolf advirtió de paso, en 1859, que el libro tiene título autorial, *Libro de Buen Amor*, pero nadie parece haberse fijado en lo que dijo Wolf, y sólo en 1898, cuando Ramón Menéndez Pidal publicó un breve artículo dedicado al problema, empezó a divulgarse el título correcto<sup>47</sup>. Sólo hay que subrayar que el auténtico título es *Libro de Buen Amor*, con mayúsculas, ya que proviene del apodo de un personaje.

Un caso curioso es el de la *Estoria de España*, de Alfonso el Sabio. El ms. Escorial Y.I.2, escrita en el scriptorium del mismo rey, tiene como incipit: «Aquí se comienza la *Estoria de Espanna* que fizo el muy noble rey don Alfonso [...]» Sorprende, pues, que Menéndez Pidal, a pesar de utilizar dicho manuscrito como texto de base para su edición (publicada en 1906 y reelaborada en 1955), escogiera como título *Primera crónica general de España*. El título alfonsí no sólo describe la obra de manera adecuada, sino que también la distingue netamente de la otra obra historiográfica planeada por el rey, cuyo incipit es: «Aquí se comienza la *General e grand estoria* que el muy noble rey don Alfón [...] mandó fazer [...]», y luego: «Aquí se comienza la segunda parte de la *General estoria* que mando fazer [...]» Tanto el título largo como el corto es auténtico, y me parece que Antonio G. Solalinde hizo bien al escoger el corto, *General estoria*, cuando empezó a publicar su edición en 1930. La decisión equivocada de Menéndez Pidal es comprensible: cuando preparaba la edición, estaba trabajando también en la revisión de su catálogo de las *Crónicas generales de España*, publicada en 1898 (la tercera edición, muy aumentada, salió en 1918), y debía de estar preocupado de la necesidad de distinguir entre las etapas de la tradición historiográfica vernácula iniciada por el equipo alfonsí. Decisión comprensible, pues, pero no por eso menos equivocada<sup>48</sup>.

<sup>46</sup> La mayoría de estas alusiones se recogen en Lucius Gaston Moffatt, «The Evidence of Early Mentions of the Archpriest of Hita or of his Work», *Modern Language Notes*, 75 (1960), págs. 33–44.

<sup>47</sup> «Título que el Arcipreste de Hita dio al libro de sus poesías», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 2 (1898), págs. 106–09; reimpr. *Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval*, Madrid: Espasa-Calpe, 1941, reimpr. 1955, págs. 139–45. Menéndez Pidal menciona a Wolf, pero sin hacerle la debida justicia; esto se hace en la magnífica edición de G.B. Gybbon-Monypenny, Madrid: Castalia, 1988, pág. 112n. Mis citas del texto provienen de esta edición.

<sup>48</sup> El título de *Primera crónica general* tiene cierta utilidad, sin embargo, para distinguir la obra (*Estoria de España*) del texto publicado por Menéndez Pidal, ya que la segunda mitad de dicho texto se basa en un manuscrito facticio del siglo XIV. Véase Diego Catalán Menéndez Pidal, *De Alfonso X al Conde de Barcelos: cuatro estudios sobre el nacimiento de la historiografía romance en Castilla y Portugal*, Madrid: Seminario Menéndez Pidal y Gredos, 1962.

4.5. El título autorial cambia, o parece cambiar. El caso obvio es el de la *Comedia de Calisto y Melibea* (1499), que se transforma en la ampliada *Tragicomedia* (h. 1502). Este caso es de interés especial, porque el autor explica en su prólogo el cambio de título, y porque los impresores del siglo XVI fueron imponiendo poco a poco el título de *Celestina*. Se puede justificar el empleo de *Celestina*, a pesar de no ser título autorial, porque se difundió tanto entre las primeras generaciones de lectores, y porque sirve para designar la obra entera, mientras que *Comedia y Tragicomedia de Calisto y Melibea* indican dos estados distintos del texto<sup>49</sup>. El caso del *Sueño*, del Marqués de Santillana, es mucho menos conocido. Las diferencias entre los manuscritos de varios poemas de Santillana revelan, según las investigaciones de Miguel Ángel Pérez Priego y de Maxim P.A.M. Kerkhof, dos redacciones autoriales de algunos<sup>50</sup>. Los manuscritos que representan la primera versión del *Sueño* difieren notablemente en cuanto al título, lo que indica que Santillana no había escogido todavía un título (o tal vez vacilaba), mientras que la segunda versión lleva el título de *Sueño*<sup>51</sup>. Los casos del *Sueño* y de *Celestina* no son idénticos, porque no hay claro título autorial de la primera redacción del *Sueño*, y porque no hay nada en la transmisión del texto de este poema que corresponda a la imposición de *Celestina* como título. Tenemos, por lo tanto, que proceder de manera distinta, utilizando *Sueño* (modificado de «primera versión» cuando hace falta) como único título.

4.6. Una sugerencia: Ya que el título de una obra medieval es muy a menudo problema controvertido, me parece necesario que todo investigador que haga la edición de un texto explique su elección de título –y que lo haga detenidamente si no hay indiscutible título autorial–. Al preparar esta ponencia, miré buen número de ediciones, y encontré raras veces una explicación adecuada del título elegido. Muy a menudo falta totalmente una explicación, aun en casos en los cuales se eligió un título muy discutible.

## 5. Autor, obra

5.1. ¿Autor o copista? El explicit del único manuscrito existente del *Cantar/Poema de Mio Cid* dice:

<sup>49</sup> El título impuesto por los impresores del siglo XVI es *Celestina*, no *La Celestina*, siendo éste título indefensible, como demuestra Keith Whinnom, «'La Celestina', 'the Celestina', and L2 Interference in L1», *Celestinesca*, 4, 2 (otoño de 1980), págs. 19–21. Para la aplicación de los distintos títulos, véase Germán Orduna, «Auto→Comedia→Tragicomedia→Celestina: perspectivas críticas de un proceso de creación y recepción literaria», *Celestinesca*, 12, 1 (mayo de 1988), págs. 3–8.

<sup>50</sup> *Poesías completas*, ed. Pérez Priego, I (véase la nota 25, *supra*), págs. 8–14; Kerkhof, «Sobre la transmisión textual de algunas obras del Marqués de Santillana: doble redacción y variantes de autor», en *Arcadia: estudios y textos dedicados a Francisco López Estrada*, I (en prensa). Agradezco al Prof. Kerkhof el haberme facilitado una copia del original de su artículo.

<sup>51</sup> Para las variantes, véase Pérez Priego, I, pág. 195n.

Quien escribió este libro, ¡dél' Dios paraíso, amén!  
Per Abbat le escribió en el mes de mayo [...]

*Escribir* significa, con poquísimas excepciones, el acto físico de escribir, lo que hace un copista, mientras que la composición literaria corresponde a *fazer* o *fer*. Por lo tanto, pocos medievalistas estaban dispuestos a aceptar la hipótesis de Colin Smith, según la cual Per Abbat no fue mero copista sino el poeta del *Cantar*<sup>52</sup>. Sólo al comparar el explicit con fórmulas de notarios (recordándonos que el Per Abbat que le parece el mencionado en el explicit tuvo formación jurídica) logró establecer la posibilidad de su autoría<sup>53</sup>. Otro poema, casi contemporáneo con el *Cantar de Mio Cid*, tiene explicit que distingue netamente entre el papel del autor y el del copista:

Qui me scripsit scribat      Semper cum Domino bibat  
Lupus me fecit de Moros

Las dos primeras frases pertenecen a la tradición europea de las rimas finales de copistas, pero la tercera no es convencional<sup>54</sup>. Me parece casi imposible que *scribere* y *facere* se hubieran empleado juntos en un explicit con el mismo sentido; me parece obvio (tan obvio que no entiendo cómo pude pasarlo por alto al redactar la página correspondiente de mi *Historia*) que el explicit nos proporciona el nombre del poeta de la *Razón de amor*: Lope de Moros.

5.2. ¿Autor o traductor? Cuando, a partir de mediados del siglo XII, la escuela de traductores de Toledo vertió al latín obras científicas árabes, y un siglo más tarde el equipo de Alfonso el Sabio lo hizo al castellano, el papel del traductor era muy claro. Lo mismo se puede decir de las versiones castellanas, en el siglo XV, de obras de varios géneros (pienso, por ejemplo, en traductores como Alfonso de Cartagena o Pero Díaz de Toledo)<sup>55</sup>. El caso es muy distinto cuando se trata de versiones, hechas en los siglos XIII y XIV, de obras narrativas y dialogadas. Se habla a menudo del traductor castellano de «Un samedi par le nuit» (*Disputa del alma y el cuerpo*) o de las *Fabulae* de Odo de Chérítón (*Libro de los gatos*), pero el 37 por ciento de la *Disputa* no está en la fuente francesa, y mis cálculos sobre

<sup>52</sup> «Per Abbat and the *Poema de Mio Cid*», *Medium Aevum*, 42 (1973), págs. 1–17; trad. en sus *Estudios cidianos*, Madrid: Cupsa, 1977, págs. 13–34.

<sup>53</sup> *The Making of the «Poema de mio Cid»*, Cambridge: University Press, 1983, págs. 67–69; trad. *La creación del «Poema de mio Cid»*, Barcelona: Crítica, 1985, págs. 89–92.

<sup>54</sup> Véase Lynn Thorndike, «Copyists' Final Jingles in Mediæval Manuscripts», *Speculum*, 12 (1937), pág. 268, y «More Copyists' Final Jingles», *Speculum*, 31 (1956), págs. 321–28. Las dos frases del explicit de la *Razón* se hallan, con una variante mínima pero interesante, en las págs. 321, 322 y 327.

<sup>55</sup> Véase Peter Russell, *Traducciones y traductores en la Península Ibérica (1400–1550)*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona, 1985.

una muestra de los *exempla* del *Libro de los gatos* revelan que, aunque algunos siguen bastante de cerca el texto de Odo, hay otros que no lo hacen, y que tienen un porcentaje de materia original que varía entre el 27 y el 61. Dice muy bien Jane E. Connolly:

When considering works such as the *Libro de miseria*, we would be better to restrict ourselves to terms such as poet/poem rather than translator/translation, for the author does not blindly follow the source but rather adapts and recreates it to meet his own artistic and personal designs<sup>56</sup>.

5.3. ¿Autor o refundidor? Uno de los grandes hispanomedievalistas norteamericanos, Samuel G. Armistead, dijo en el resumen de una ponencia:

It is, however, inexact to speak of the poem in question as *the Mocedades* and of the individual who wrote it as its author. The poem studied by Deyermond is nothing more than one link in a traditional continuum which extends from before 1300 until after 1500 [...] The «author» is at most a *refundidor*<sup>57</sup>.

Contesté:

If «author» or «poet» is the wrong term to apply to the man who reworked some previous poem on the Cid's youth into the extant work of Palencian church propaganda, I am not sure when such a term would be appropriate –one could certainly not apply it to Gonzalo de Berceo–. Most medieval works are, after all, refashionings or adaptations of one or more source works<sup>58</sup>.

<sup>56</sup> *Translation and Poetization*, pág. 49. El caso más extremo de la tendencia a suponer que un poeta castellano es mero traductor es el de Marcelino Menéndez y Pelayo. Dijo en 1890 que la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Libre dels tres reys d'Orient* «Son en efecto, versiones sobremanera serviles de dos leyendas francesas», aunque admitiendo en nota de pie de página que «El origen francés o provenzal del *Libre dels tres reys d'Orient* no ha sido señalado hasta ahora», *Antología de poetas líricos castellanos*, I, Santander: CSIC, 1944, págs. 141–42.

<sup>57</sup> «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *La Corónica*, 6 (1977–78), pág. 9.

<sup>58</sup> «The *Mocedades de Rodrigo* as a Test Case: Problems of Methodology», *La Corónica*, 6 (1977–78), págs. 108–12 (pág. 110). Armistead comenta en la versión impresa de su ponencia: «Deyermond very rightly counters that very few Medieval writers would qualify as 'authors' in the modern sense and that many, to a greater or lesser degree, are *refundidores* of existing narratives. The individual who reworked the *Mocedades* would then be as much an 'author' as, say, Berceo was in adapting the *Milagros* from his Latin source. I quite agree. The *Refundición* poet can indeed be considered an 'author' in Medieval terms. What I am objecting to here is that some of Deyermond's readers seem not only to have interpreted the word from a twentieth-century perspective, but have also reached theoretical conclusions as a result of that interpretation.» Cito de «The *Mocedades de Rodrigo* and Neo-Individualist Theory», *Hispanic Review*, 46 (1978), págs. 313–27 (pág. 315n.). Me parece que Armistead, preocupado de la urgente necesidad de contestar a una reacción extrema contra el neotradicionalismo, tiene un concepto no viable de la originalidad artística y de la relación entre la originalidad y la palabra «autor». Vale la pena leer el cap. 3, «Originality and the Moulding

En la versión impresa de su ponencia, Armistead dice que:

It is difficult, from a methodological point of view, to refer to the epic preserved in MS Espagnol 138 as THE *Mocedades de Rodrigo* and to the individual who reworked it as its author. I have thus chosen to call that poem the *Refundición de las Mocedades* [...] It is indispensable and unavoidable to view this poem, like all the other narratives of the Castilian epic –prosified or in their original form– as parts of a traditional continuum, a traditional trajectory [...] (págs. 316–17)

Hasta cierto punto tiene razón: ningún poema épico castellano de la Edad Media (aun de autoría culta, como el *Cantar de Mio Cid*, el *Poema de Fernán González* o las *Mocedades de Rodrigo*) se puede aislar de la tradición oral de la cual derivan sus fórmulas, una parte del contenido, motivos folklóricos, etcétera, ni de la tradición posterior. Pero tenemos que preguntarnos no sólo «¿Qué es un autor?» sino también «¿Qué es una obra?», y estas preguntas se relacionan con el problema del título. Si no es legítimo llamar el texto existente las *Mocedades de Rodrigo*, ¿cómo puede ser legítimo llamarlo la (en vez de una) *Refundición*? y ¿cómo sabe Armistead que el poema refundido por el poeta eclesiástico de Palencia fue las *Mocedades* (que para él parece significar la obra original), en vez de otra refundición? Adoptar el criterio de Armistead para la nomenclatura tiene –como él dice con toda razón– la gran ventaja de recordarnos la existencia de una tradición, de evitar que pensemos en un texto conservado como si fuera el único, pero tiene la gran desventaja de carecer de precisión (¿de cuál *Refundición de las mocedades* hablamos?), y de subestimar el texto existente, que se puede estudiar detenidamente, a favor de una serie de textos desconocidos. Me parece, pues, que la solución menos defectuosa –no hay solución buena– es la de conservar para el texto existente el título de *Mocedades de Rodrigo*, y de hacer lo mismo, *mutatis mutandis*, con otras obras.

## 6. Conclusión

Trataré de resumir unas conclusiones que se desprenden de mis observaciones:

a) La fecha de una obra puede influir en nuestra valoración de la misma, y hasta en la categoría genérica que le asignamos.

b) No se puede evitar la clasificación genérica, y por lo tanto vale la pena acertar en ella.

c) La descripción histórica tendrá que ser retrospectiva, y por lo tanto es apropiado el empleo de la terminología moderna (lo que no disminuye el interés de estudiar la terminología medieval y de tratar de aplicarla a las obras).

---

of Conventions», de John Livingston Lowes, *Convention and Revolt in Poetry*, London: Constable, 1930<sup>2</sup>, reimpr. 1938, págs. 61–86.

d) Cualquier discusión de géneros en la literatura medieval debe de hacer explícito el aspecto tratado: ¿Qué palabras utiliza el autor/el público? ¿Qué concepto tuvo el autor? ¿Qué concepto tuvo el público? ¿A qué género pertenece la obra?,—problemas relacionados pero que no se deben confundir—.

e) El mester de clerecía no es un género, sino un movimiento o una escuela que abarca varios géneros.

f) El problema de titular una obra medieval no es nada fácil de resolver; si no hay título autorial, es aconsejable aceptar el título escogido por el copista, si es inequívoco y si no hay razones decisivas en contra.

g) Toda edición de una obra medieval debe explicar el título elegido.

h) En algunos casos determinados (tal vez el *Cantar de Mio Cid*, seguramente la *Razón de amor*, por ejemplo), hay que pensar de nuevo la cuestión de autoría.

i) «Copista» y «autor» son términos técnicos, y no debemos confundirlos con cuestiones de originalidad artística o valoración estética.

j) Fuera del área de las traducciones científicas etcétera, debemos utilizar las palabras «traducción» y «traductor» con gran cautela cuando hablamos de obras medievales (sobre todo antes del siglo XV). Es imprescindible comparar una obra castellana con la obra correspondiente en latín, francés, etcétera, antes de concluir que no se trata de nada más que una traducción. Estas palabras tampoco deben indicar una valoración estética.

k) En todo caso, tenemos el deber de explicar a los colegas lo que hacemos, y por qué; y de definir el problema que tratamos. No llegaremos así a la unanimidad, pero reduciremos los malentendidos y las discusiones inútiles, y aprenderemos mucho más.

Dije al principio que no iba a aportar novedad alguna, y creo haber cumplido. El hecho de que, horas antes de mi ponencia, haya salido el espléndido trabajo de Fernando Gómez Redondo demuestra claramente que yo —y todos los hispanomedievalistas de mi generación— venimos a los congresos de la AHLM para aprender lo que nos enseñan los jóvenes españoles. Dar aquí una ponencia o una comunicación es para nosotros mero pretexto para un viaje de estudios, para un aprendizaje. Agradezco sinceramente a la Asociación el haberme proporcionado el pretexto<sup>59</sup>.

<sup>59</sup> En el presente artículo critico varias ideas de investigadores a quienes admiro, y de cuyos trabajos he aprendido mucho: Samuel Armistead, Steven Kirby, Ian Michael, Nicasio Salvador Miguel. La investigación no se puede mantener sin controversia, pero lamentaría que algún lector de estas páginas se equivocara en cuanto a mi admiración por los eruditos mencionados.

Agradezco a mis colegas del Queen Mary and Westfield College, Pilar Alcorta Menéndez y José Manuel Fradejas Rueda (Visiting Research Associate en el otoño de 1989), su cuidadosa revisión de mi texto español. Su ayuda no significa que respalden todos mis juicios (ni siquiera uno de ellos). Al leer las pruebas en marzo de 1994, respeto la decisión de la Comisión editora de no admitir ampliaciones. Por lo tanto, el texto y las notas representan mis opiniones y mis conocimientos bibliográficos del otoño de 1989.