

EL PODER DEL SABER/EL SABER AL PODER. EL *LIBRO DE APOLONIO* A LA LUZ DE LA CLERECÍA CORTESANA

M. DE LOS REYES NIETO PÉREZ
UNIVERSIDAD DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA

RESUMEN

Este es el primero de varios artículos sobre El *Libro de Apolonio* a la luz de la clerecía cortesana. En este caso se trata de analizar el exordio como urdimbre del entamado poético del libro desde esa perspectiva.

ABSTRACT

This is the first in a series of articles about *Libro de Apolonio* in view of the “clerecía cortesana”. In this particular piece, the “exordio” is considered as an “urdimbre” of the poetic development of the text.

EL EXORDIO COMO URDIMBRE DEL RELATO

El *Libro de Apolonio*, «criatura perfecta, llena de emoción, de sentimientos eternos, de actualizaciones vivas. Fragmento hermosísimo de la vida del siglo XIII... de la mejor literatura de España», como lo define Manuel Alvar¹, uno de sus más apasionados estudiosos, es una de las cuatro versiones literarias españolas de la *Historia Apollonii regis Tyri* (*HART*)², relato del que tenemos primera noticia en el siglo VI, a través de la valoración que de su protagonista, Apolonio, nos hace Venancio Fortunato, considerándolo como símbolo de la tristeza, pero que hunde sus raíces formales en el modelo odiseico de Homero, el del héroe itinerante lanzado a la aventura y sometido a sus avatares, que tendría feliz continuidad en la novela helenística y bizantina³.

De los cuatro textos españoles que en los siglos XIII (*Libro de Apolonio*⁴), XV (sección de la *Confesión del Amante*⁵), XV (*Historia de Apolonio*⁶) y XVI (*El Patrañuelo*, de Timoneda, patraña oncena⁷) hacen una interpretación de la *HART*, ceñida a unos intereses literarios concretos, es, sin duda, el primero, es decir, la recreación del XIII, el que justamente ha despertado más interés de la crítica, porque es el más valioso poéticamente (entendido lo poético como *poiesis* y como entiende Coseriu la literatura: «lenguaje total»).

De ahí que en este trabajo nos propongamos estudiarla, en función de la manipulación poética a la que este clérigo artista del trece somete al texto latino del que parte para cumplir unas expectativas de diverso orden (religioso, moral, ejemplar...) de las que nos da cuenta en el exordio, marco en el que encuadra su recreación y primer procedimiento manipulador a que somete a la *HART*⁸, pues el original latino comienza el relato de forma directa: «In civitate Antiochia rex fuit quidam nomine Antiochus...» (Rec.A); «Fuit quidam rex Antiocus nomine...» (Rec. B), sin preámbulo alguno que oriente la lectura por otros derroteros que los que se deriven del propio texto, dejando al lector la libertad absoluta de enjuiciar lo leído según su buen criterio le dicte, libertad que se mantiene a lo largo de la historia que solo habla a través de un narrador (cuya imparcialidad queda patente al contrastarla con la injerencia permanente del conductor del relato medieval), y a través de los diálogos de los personajes, que son los

que, mediante los mismos, van creando el entramado de conflictos morales que la historia ofrece.

Pasemos, pues, al estudio del exordio, cuyo contenido informativo sobre la obra es de tal densidad, que casi habría que remitirse al sentido primario de la palabra exordio ‘urdimbre, comienzo de un tejido’, del que *a posteriori* vendría la acepción de ‘comienzo de un estado, de un discurso...’, para calibrar el designio programático totalizador que el poeta le atribuye con relación a lo que va a hacer, en tanto que, mediante el mismo el poeta no solo inicia, sino que funda su relato, al igual que la urdimbre con relación al tejido, que lo inicia y lo fundamenta estableciendo la estructura que lo ordena, lo regula, lo dirige y lo sustenta, y, a su vez, da cuenta de la calidad, consistencia y relevancia de cada uno de los mimbres con relación a la trama total.

Desde esta perspectiva lo que nos ofrecería el poeta en este exordio que añade como presentación al texto latino, es una muestra rigurosa del entramado con el que va a dar nueva vida formal a un relato muy conocido y difundido, mediante la sabia y artística administración de una serie de procedimientos de todo orden, retóricos fundamentalmente, como destaca Manuel Alvar⁹, con los que lo funda en las creencias que lo alientan, en la actualidad que lo cerca, en la ideología que lo alimenta y en la estética que lo conmueve.

Tejido (urdimbre) formal novedoso al que no es ajeno el propio exordio, en el que, como en el del *Libro de Alexandre*¹⁰ (de cuya ideología literaria participa activamente nuestro poeta), el proemio clásico, fundado en la *captatio benevolentiae* del receptor, es manipulado y reconducido a una nueva intelección, que pone al poeta y su creación como punto de mira sustantivo, mediante la técnica del *accessus ad autores* característica del método escolar para estudio práctico del *trivium*, como propone A. Arizaleta en su trabajo sobre el exordio en *Libro de Alexandre*.

El exordio del *Libro de Alexandre* no corresponde exactamente a las reglas clásicas de construcción del *proemium*. Su autor no realiza una *captatio benevolentiae* del todo conforme a las normas, puesto que a la petición de benevolencia y atención por parte del auditorio añade elementos ajenos a la retórica ciceroniana (...) el exordio del *Libro de Alexandre* se caracteriza, ante todo, por ser el testigo privilegiado del acto de creación llevado a cabo por el poeta, lo cual constituye una auténtica novedad. (...) ¿Cuál fue, entonces, el patrón elegido

por el autor anónimo? (para modificar el exordio). (...) podemos considerar que el exordio del *Libro de Alexandre* acaso deba su estructura a una técnica muy común de análisis literario: el exordio del poema se asemeja, en efecto, a los textos redactados a partir del esquema del *accessus* medieval. (...) Esta aproximación rigurosa a una obra consistía, en primer lugar, en una presentación detallada de las circunstancias de la composición del texto en cuestión, a continuación, una vez que la escritura de la obra había sido estudiada en sus aspectos externos, el estudiante se dedicaba al análisis hermenéutico. El alumno debía preparar este acceso inicial al texto en forma de introducción en prosa o en verso. El comentario de textos, fundamento del saber literario, comenzaba así por un esquema de presentación de la obra analizada que recibía, naturalmente, el nombre de *accessus*.

El esquema del *accessus ad auctores* tendía a precisar cuáles eran la materia, la fecha, la intención, la manera y la utilidad del texto que debía interpretar. Más exactamente, el comentador que practicaba el tipo más común de *accessus* debía analizar las rúbricas *materia libri, interino auctoris, modus agendi* —o *qualitas carmines*—, *utilitas, cui parte philosophiae supponatur ... titulus libri, ordo libri et nomen auctoris*¹¹.

Si analizamos esta propuesta y la comparamos con el significado primero del término exordio, como «urdimbre», que, aplicado a un texto literario, podría ser considerado como la urdimbre poético-verbal que lo organiza, podemos concluir que el esquema del *accessus* intentaría resumir de forma ordenada un modelo lo más completo posible de todos y cada uno de los elementos materiales y formales que den cuenta de esa urdimbre, y, si a esta luz, observamos lo que nos propone el exordio del *Libro de Alexandre* en su quinta estrofa: «quiero leer un livro de un rey pagano», concluiremos que lo que nos presenta el autor con este exordio es el resumen preceptivo de la aplicación del *accessus* al estudio de la obra literaria convertido, a su vez, en la urdimbre con la que el poeta esboza y anuncia su recreación de la misma. Por tanto, concurren en este exordio dos perspectivas, que a su vez resumen todo el proceso de creación poética: la perspectiva del exordio como resumen del *accessus ad auctores*, que tiende su mirada hacia la obra de la que parte, y la perspectiva del exordio como urdimbre que tiende su mirada hacia la recreación de la misma que el poeta nos ofrece.

Lo que interpreta, pues, como auténticamente novedoso, el autor del *Libro de Alexandre* en el exordio con el que presenta al héroe macedonio,

es el nuevo tejido textual con el que construye la vieja historia, tejido que, inspirado en las técnicas interpretativas del *accessus* al texto, se ofrece al auditorio como un esbozo, como una muestra textual de lo que va a recibir, hecho para él de tal relevancia que se lo presenta al público utilizando el tópico de «lo nunca visto» para ganar su benevolencia.

Lo que, según pensamos, ofrece, como aliciente el *Libro de Alexandre* es una nueva forma de hacer literatura, presentando en su exordio la muestra textual de lo que desarrollará en relato, muestra que a su vez descubre la urdimbre con que se teje el texto y que es su fundamento total, pues en él se resumen el origen del que parte y el final al que aspira, la fuente y la recreación. Ahora bien, el artífice de ese prodigio es el poeta, que a la vez que sintetiza una «reconstrucción» programada del texto original, utiliza esa síntesis deconstructiva para fundar su recreación. En esa misma línea discurrirán los exordios del «mester» presentándonos la obra en función de un yo recreador, que a la vez mira a las fuentes y a su transformación, como veremos más adelante.

Ahora bien, si en las cinco estrofas que presentan el *Libro de Alexandre*, el orgulloso autor, mediante el novedoso exordio que construye, hace que el centro de interés de lo que va a contar gire en torno al proceso de creación del que él es responsable, pero no olvida al público al que tiene que captar con referencias permanentes a su papel receptor, en el caso del exordio del *Libro de Apolonio* la preocupación del poeta por su función de intérprete y de recreador del texto que le ocupa lo absorbe de tal manera que la tópica del proemio clásico queda reducida a la tópica de invocación a los dioses y a una captación indirecta del público a través de la materia de la que va a hablar el poeta: la cortesía del buen rey de Tiro.

Por tanto, podríamos decir, que el poeta del *Apolonio*, tanto por lo que su exordio nos informa sobre su visión de lo literario, como por la constante recreación que hace del texto latino, se nos muestra profundamente implicado en su oficio literario.

EL EXORDIO

Una vez expuestos los preliminares que explican los presupuestos formales de nuestro estudio que es el de determinar, partiendo del exordio,

como urdimbre que funda el texto y como muestra de tejido textual, lo que el poeta del XIII pretende hacer con la *HART*, para después proyectar el entramado sobre el resto de la obra y determinar cómo se concreta en ella lo anunciado, al contemplar desplegado en toda su amplitud el tejido textual, comencemos como es preceptivo, por el principio, por el análisis de las diversas tramas que el exordio entreteje a manera de encuadres sucesivos mediante los que se va precisando la intelección de la obra como un proceso de «re-creación» actualizadora del texto latino, marcada por varias líneas de actuación: la religiosa, la artística, la moral y la ejemplar, para que las gentes del siglo XIII la contemplen como cosa propia, como cosa viva y actuante.

Pasemos, pues, a investigar los mimbres y la trama, del tejido que nos presenta el exordio del *Libro de Apolonio* en las dos cuadernavías que lo recogen:

E (e)n el nombre de Dios y de Santa María,
Si ellos me guiassen estudiar querría,
Componer hun romance de nueva maestría
Del buen rey Apolonio y de su cortesía.

El rey Apolonio, de Tiro natural,
Que por las aventuras visco gran temporal
Cómmo perdió la fija y la muger capdal
Cómo las cobró a amas, ca les fue muy leyal.¹²

Lo primero que observamos en el diseño de este tejido-muestra es que la estructura de la urdimbre responde de forma precisa al proceso creador, en función del cual el artista utilizará los recursos técnicos que la preceptiva literaria pone a su disposición (tanto los del «proemio» clásico como los del *accessus* medieval).

Así, el verso inicial del mismo se centra en el primer movimiento creador, la inspiración, y como oportunamente corresponde, el autor hará uso del tópico tradicional del proemio de la invocación a los dioses, como fuente de inspiración del poeta y bajo cuyo designio se propone desarrollar su quehacer. Y así, al igual que Homero insta a la musa para que cante a través de su voz de poeta la cólera de Aquiles Pelida, nuestro poeta nos

va a hablar en el nombre de Dios y de Santa María, proponiéndolos como fuente de inspiración del texto y trazando con ello el marco referencial último de su relato, el religioso, con el que siempre hemos de contar a la hora de la recreación del texto latino, esa cristianización de la que hablan todos los investigadores, como rasgo fundamental de la recreación. El Apolonio del *Libro* y toda la ambientación que lo rodea están trasvasados al mundo cristiano, desde el primer verso del exordio que les traza ese designio. En este sentido de establecer el primer marco referencial del texto en el ámbito cristiano desde el que lo contempla, el autor del *Apolonio* se alinea, más que con el exordio del *Libro de Alexandre* (con el que tanto tiene que ver en otros presupuestos), que lo relega a la cuarta copla, con la producción de Berceo (salvo la *VSM*), y con el *Poema de Fernán González*, que también enmarcan sus exordios en esa cuadratura cristiana, y evidentemente con otros muchos, como es lógico en un mundo, el de la clerecía universitaria que surge dentro de la institución eclesiástica y es patrocinado y dirigido por ella. Los que podríamos llamar intelectuales del Renacimiento del XII, los *magister* ya sean «fuertes», en la terminología de María-teresa Frumagalli, como Abelardo, que se declara «filósofo del mundo» y después «filósofo de Dios»; o débiles, como Juan de Salisbury o Vicente de Beauvais, tienen a Dios como límite de su conocimiento¹³.

Ahora bien, este «hablar en el nombre de Dios...» con que se inicia el exordio, se amplía en el segundo verso, en el que el poeta prosigue su invocación a «la providencia divina» para que sea su «guía» a fin de que un trabajo tan complejo como el que pretende llevar a cabo, llegue a buen puerto. Dios y Santa María serán, pues, luz y guía que iluminen y conduzcan la mano insegura de este clérigo-artista que pretende traspasar de espíritu cristiano un modelo heroico pagano, aunque no solo se proponga este primer designio, como veremos a continuación, pues en el desarrollo del exordio se irán creando nuevos marcos referenciales que cercan al rey de Tiro para convertirlo en el modelo ideal de cortesano intelectual que sería idóneo, según el poeta, para regir un nuevo modelo de corte.

La ardua tarea de dar una cierta consistencia a la inspiración, y que es ese segundo nivel en el proceso creador, el de la búsqueda de materiales, el análisis y selección de fuentes, es decir, el de recoger un inventario nutricional que sirva de soporte material y formal a la iluminación primera (lo que

el método de comentario literario del *accessus* rubrica como *modus agendi*), se expresa en el exordio a través de las palabras siguientes a la invocación: «estudiar querría / componer un romance de nueva maestría»; formulación sumamente compleja, porque, al articularse sintácticamente en torno a tres verbos que implican tres acciones: estudiar, querría y componer, cuya función oracional tanto depende de su posición en la frase, se la mire por donde se la mire, siempre remitirá al enfoque de la composición como un proceso problemático ante el que el poeta no se enfrenta de forma directa y resuelta, sino mediante ese tanteo dubitativo que pone de relieve de una forma explícita la perplejidad del artista ante los materiales de que dispone y la dialéctica entre lo que esos materiales ofrecen y la forma en la que quiere articularlos para dotarlos del sentido poético e ideológico conforme al que los quiere organizar para que expresen en plenitud lo que el quiere decir con ellos.

Ahora bien, si consideramos esta secuencia verbal a la luz de la doble faz del exordio: el exordio como resumen del *accessus* y el exordio como urdimbre de la obra futura, esta aparente complejidad se aclara bastante en tanto que «estudiar» remitiría al *accessus*, es decir, al estudio metódico, pausado, en resumidas cuentas, «rubricado», del texto original; «componer», por su parte remitiría al lo que ese *accessus* podría dar de sí como posible urdimbre con la que se contempla la futura recreación de la fuente, y el verbo principal, «querría», enfocaría ese papel del poeta en acción intentando entretejer estudio y composición. En cualquier caso, el dinamismo de la frase que implica un juego doble entre estudiar y componer a través del verbo principal que los enlaza, que implica al autor como sujeto y que se coloca en una parte tan privilegiada del verso como es la rima, nos pone de relieve que el poeta otorga a este momento de la creación un papel singular, papel que se pone de relieve mediante el complemento directo que determina esa compleja tarea: «un romance de nueva maestría».

Así que si pensamos que la originalidad del exordio del *Alexandre* consiste en hacer de la creación literaria el eje de la presentación de su relato, podríamos decir que el autor del *Apolonio* da una vuelta más a la tuerca de esa concepción, presentándonos como centro de esa creación la relación creación-creador, y por tanto, supone un grado más de consciencia creadora, quizá el más elevado dentro de la nómina del mester de clerecía.

En efecto, no hay nada comparable a esta consideración de la composición como dialéctica entre las fuentes y la forma en que articularlas en el resto de exordios del mester, salvo en la arrebatada dedicatoria con que Berceo ofrenda a la virgen sus alabanzas en los *Loores*¹⁴, hazaña de tal envergadura que parece sentirse sumamente inseguro de lograr su propósito: «En tu loor, Señora, querría entender,/ de las tus largas faldas una fimbria tañer», pues en el resto de la producción de Berceo, así como en el *Poema de Fernán González*, o en *Alexandre*, los exordios nos muestran a un poeta tan seguro del papel que cumple en el relato como de las formas de composición del mismo.

Así, la posición de Berceo con relación a la composición, en el resto de su producción se establece con fórmulas como las siguientes: «quiero leer... (esto)» (*VSM*)¹⁵, «quiero fer una prosa» (*VSD*)¹⁶, «quiero fer la pasión» (*MSL*)¹⁷, «romançar su dictado (de una sancta virgen)» (*PSO*)¹⁸, «querríavos contar un buen aveniment» (*MNS*)¹⁹ «querría... componer una rima» (*Duelo de la Virgen*)²⁰, «querría fer una escriptura», (*Sacrificio de la Misa*)²¹, «querría vos contar un sermón» (*Los signos que aparecerán antes del Juicio*)²².

El arlantino, por su parte, al presentarnos en su exordio el poema sobre el conde de Castilla, se sitúa ante la composición con la misma fórmula que utiliza Berceo en la *Vida de santo Domingo*: «quiero fer una prosa»²³.

Y si nos fijamos en el iniciador del «controvertido» mester de clerecía, el autor del *Alexandre*, después de hacer, en las tres primeras cuadernas una orgullosa propaganda del servicio que ofrece para el solaz de los señores que quieran aprovecharse de su docto mester, y de invocar en la cuarta al Creador, se nos sitúa ante la composición del texto con la fórmula siguiente: «quiero leer un livro»²⁴, espíritu que cuadra perfectamente con la interesante propuesta del método de *accessus ad autores* como elemento renovador del exordio clásico que inaugura el *Libro de Alexandre*, en tanto que lo que nos ofrece desde el punto de vista de la composición es una lectura, no cualquier lectura, sino la lectura preparada de forma metódica mediante una serie de principios bien subrayados, con los que se debe atacar una lectura fructífera y, por tanto, recreadora.

El siguiente paso en este resumen del proceso creador que el poeta nos presenta, que implica un nuevo movimiento de la composición, el de

su articulación en unas estructuras concretas que son las que determinan o completan el proceso complejo de estudiar y componer, se explicita en el exordio por medio de dos términos: «romance» y de «nueva maestría», términos también complejos porque en ellos concurren diversos sentidos, todos necesarios para la intelección posterior del texto presentado.

Aunque esta frase haya sido tan investigada con diferentes intenciones y diseños, nos parece que quien mejor ha condensado de forma razonada y progresiva los diversos sentidos a los que apunta es Gómez Redondo al definir el término «romance» al hablarnos de la terminología de la ficción:

Romance, a pesar de otras acepciones, posee un preciso valor clasificatorio con el que se debe contar para ordenar los grupos constituyentes de la prosa de ficción medieval. (...) en un principio romance es lengua solamente, pero, por serlo, acaba nombrando los textos escritos en esa misma lengua, que es distinta de la latina. Berceo ejemplifica con claridad ambas acepciones, como ocurre al cerrar el *Sacrificio de la misa*:

*El romanz es complido, puesto en buen logar
Días ha que lazdramos, queremos ir folgar*

Lo que se ha «romanzado» se denomina «romanz» por pura lógica designativa (...) De esta manera, si una obra es llamada romance por estar escrita en castellano es lógico que también la materia argumental que transmite acabe denominándose del mismo modo; ello sucede en la segunda mitad del siglo XIII; cuando el término aparece en el *Libro de Apolonio* no es para anunciar que se ha procedido a traducción alguna, sino para recordar que se sigue desplegando la nueva maestría tal y como había sido definida en la c.2 del *Libro de Alexandre*, por eso vale ahora con señalar: (recoge la cita de la c.1ª del *Apolonio* que estamos estudiando)

El empeño (ese «estudiar») que declara el autor en «componer un romance» conforme a las técnicas clericales asegura que el término está ya nombrando un determinado contenido (la vida de un héroe y el entramado que preside su cortesía) que puede ser transmitido en virtud de esos mismos procesos elocutivos; este proceso se verifica además en el interior del libro, cuando la hija de Apolonio debe ingeniárselas para escapar del burdel:

Cuando con su viola hovo bien solazado,
A sabor de los pueblos ovo asaz cantado

tornóles a rezar un romance bien rimado
de la su razón misma por ó havía pasado (c.248)

La cuaderna avisa sobre las dos formas de difusión literaria que realiza Tarsiana: a) «canta» con el apoyo de instrumentos musicales y b) «recita» textos narrativos (de ahí que puedan acoger «razones», o sea unidades discursivas) contruidos mediante la combinación de recursos rítmicos (si antes se hablaba de «nueva maestría», ahora es «bien rimado» el concepto estilístico esgrimido como señal del orden creativo de la clerecía)²⁵.

Así pues, mediante ese complemento directo «romance de nueva maestría» que determina la acción compositiva articulada en torno a los verbos estudiar, querría y componer, el escritor funda su quehacer formal en una lengua (el romance), en un discurso: (texto narrativo), en un orden creativo (la maestría de la clerecía) y en un modelo previo en el que se dan todas esas instancias: el *Libro de Alexandre*.

Son todos ellos elementos compositivos que habremos de tener en cuenta a la hora de analizar la manipulación que se produce en el trasvase de la *HART* al *Libro de Apolonio*, que no se reduce ni al cambio de lengua (traducción) ni al cambio de discurso narrativo (suelto o rítmico), sino que, fundamentalmente apunta a configurar una nueva estructura del relato latino más acorde con la intelección que del protagonista tiene el poeta, mediante la administración de sabios retoques retóricos que lo orientan y ordenan en una dirección distinta de la del original para dar cuenta de un héroe, que, sin perder su identidad, queda totalmente renovado y actualizado, tanto por la estructuración de su figura poética como por la organización novedosa de la trama en la que dicha figura desarrolla su ejemplaridad.

Ahora bien, para llevar a cabo tan interesante visión, el autor, además de contar con sus propios recursos técnico-literarios (que son muchos), con su sabiduría escolar (que es extensa) y con su acendrada sensibilidad poética (que es su mayor y mejor aportación a su quehacer), cuenta con un trabajo previo, el del autor del *Libro de Alexandre*, que ya ha dado respuesta artística a muchos de sus presupuestos formales, y que le podrá servir de emulación y modelo.

Por lo tanto, si la invocación a Dios y a Santa María trazaba el primer encuadre en el que el poeta establecerá su línea de acción, el cristiano, este

segundo encuadre, el formal, el compositivo, también queda establecido en un marco de referencia concreto: el *Libro de Alexandre*, y el mester de clerecía en el que el autor inscribe su relato, modelo inmediato en que se inspira y al que hay que remitirse de forma permanente para entender correctamente el texto, especialmente en los procedimientos de manipulación a que somete la *HART* para trasvasarla a su obra.

Una vez establecidos los dos encuadres, el religioso y el formal pasemos al siguiente movimiento creador, la materia que se va a trabajar conforme a estos dos presupuestos (la *materia librii* según el *accessus*).

Esta materia se nos describe mediante el último verso de la primera copla del exordio por medio de dos determinaciones que la precisan y la acotan, en tanto que el romance de nueva maestría que estudia componer el poeta va a tratar «del “buen rey” Apolonio y de su “cortesía”». No es pues el rey Apolonio el sujeto material de su trabajo, sino que lo que le interesa tratar al poeta del protagonista de la conocida historia es la valoración actualizadora que él hace del personaje, fundada en dos términos “buen rey” y “cortesía”.

La materia de su trabajo será, entonces, la «bondad de un rey» y su «cortesía» que él detrae, como valores supremos de su exégesis literaria sobre la aventura del rey Apolonio relatada en la *HART*, valores que apuntan hacia un principio ético, la bondad, que es la cualidad esencial de Apolonio como rey, puesta de relieve por la posición epítética del sintagma «buen rey» calificando a Apolonio; y hacia un comportamiento, la «cortesía», que es lo que definirá a Apolonio como «buen rey» en los diferentes ámbitos de actuación por los que el relato lo conduce.

Y esto es así, porque la cualidad esencial de Apolonio: ser «buen rey» y su despliegue en una conducta moral social, «la cortesía», se ponen en estrecha dependencia por medio del valor consecutivo de la copulativa «y» que no solo añade una cualidad más a la bondad regia de Apolonio, sino que la añade como consecuencia natural de la anterior.

De lo que va a tratar, pues, el poeta, es de la bondad como rey de Apolonio y de la cortesía que se deriva de esa bondad como rey, pero no solo, porque en esa selección e interpretación de la materia narrativa, que resume el verso, va implícito otro aspecto, el de la valoración moral de esa cualidad y su despliegue y, por tanto, el de su posible ejemplaridad.

Así, pues, de nuevo se nos vuelve a presentar la figura del poeta como eje de la creación a la hora de trabajar con la materia que ha de formalizar en la composición, que ya se nos ofrece mediatizada por su propia visión de la fuente, una visión que además supone una interpretación del texto que implica una relación de causalidad y consecuencia entre bondad y cortesía, relación que habremos de comprender para poder proyectar su sentido de forma correcta sobre el héroe y sus peripecias, y para ello pueden ser útiles otros textos coetáneos que las enlacen.

Dentro de la producción letrada del XIII, entre otros varios, hay un texto que las vincula de una forma explícita y que nos parece de especial interés por tratarse de una obra legal, *Las Partidas*, en el que, como sabemos, la ley no solo se establece, sino que se ambienta y se hace valer mediante las explicaciones de todo tipo que el legislador considera pertinentes para hacerla clara y receptiva.

Concretamente en la *Segunda*, que es la que trata lo relativo a la organización del poder civil, nos dice en el título IX, ley XXVII, al hablar de la corte:

Corte es llamado el lugar do es el Rey, e sus vasallos, e sus oficiales, con el que le han cotidianamente de aconsejar e deservir, e los omes del reyno, que se llegan y, o por honrra del, o por alcançar derecho, o por fazerlo, o por recabdar las otras cosas que han de ver con el. (...) Otrosí es dicho corte, segund lenguaje de España, porque allí es la espada, de la justicia, con que se han de cortar los malos fechos, tan bien de dicho como de fecho, así como los tuertos, e las fuerças, e las soberbias, que fazen los omes, e dizen porque se muestran por atreuidos, e denodados. E otrosí los escarnios, e los engaños, e las plabras sobejanas, e vanas, que fazen a los omes enuilescer, e ser rahez. **E los que desto se guardaron, e vsaron de las palabras buenas, e apuestas, llaman los «buenos e enseñados». E otrosí llamaron los cortesés, por que las bondades e los otros enseñamientos buenos a que llaman «cortesía», siempre los aprisieron en las cortes.** E porende fue en España siempre acostumbrado, de los omes honrados de embiar a sus fijos, a criar a las cortes de los Reyes, porque **aprisiessen a ser cortesés, e enseñados, quitos de villania, e de yerros, e se acostumbrasen bien así de dicho como de fecho, porque fuessen «buenos»**²⁶.

Como podemos observar el texto legal alfonsí establece la relación entre cortesía y bondad, pero, a su vez, la establece haciéndola girar en torno a tres ejes: un aprendizaje («aprisieron»); un conjunto de saberes: «las bondades

e los otros enseñamientos buenos a que llaman cortesía»; y el espacio privilegiado en que se produce ese aprendizaje de «las bondades e los otros enseñamientos buenos a que llaman cortesía»: la corte: «siempre los aprieron en las cortes».

A través de la vinculación entre bondad y cortesía que nos ofrece el texto alfonsí el exordio enmarca la materia narrativa de nuevo, situándola en un ámbito de recepción: la corte que orienta la *captatio benevolentiae* del proemio clásico hacia un determinado público: el cortesano, que es al que más le puede interesar ver desplegada la cortesía como bondad regia (a la vez que, entendida desde el *accessus*, muestra la *utilitas*). Pero, a su vez, enmarca esa recepción de una manera peculiar: la ejemplar, en tanto que la cortesía es el resultado de un aprendizaje en la corte que hace a los hombres «buenos y enseñados». Por lo tanto, lo que el autor del *Libro de Apolonio* presenta a su público cortesano desde el exordio es el despliegue de la cortesía de un buen rey, caracterizada por una doble ejemplaridad: la ejemplaridad de la conducta cortés del rey y la ejemplaridad del aprendizaje de esa cortesía: así, en el transcurso del relato el rey Apolonio desplegará su cortesía, y la desplegará en toda su potencia en los ámbitos privilegiados de la misma: los universos cortesanos que focalizan la estructura de la narración, pero, a su vez, profundizará en el aprendizaje de la misma mediante su peregrinar que es un buscar sentido a la cortesía, cuando el despliegue de la sabiduría cortesana se le manifieste como un fracaso. Así, la corte de Antioco, el antimodelo de corte en el que la cortesía intelectual de Apolonio fracasa de forma estrepitosa, empuja al héroe a buscar las certezas de su saber cortesano, movido por la vergüenza de no dominarlo en toda su amplitud práctica. Pero después de realizar un peregrinaje que es un aprendizaje del poder que tiene el saber cortesano, lo descubre en su plenitud cuando al llegar náufrago a Pentápolis (el modelo de corte letrada), desnudo del poder que le otorgaba el linaje (en tanto que es un proscrito) y del «aver» que ha perdido en el mar, solo pertrechado, por tanto, de «las bondades y los enseñamientos buenos a que llaman cortesía», el despliegue de esta suma de virtudes, en el ámbito idóneo (la corte de Architrastes) le resarce de los fracasos primeros, pues por esa cortesía, y sin tener otro aval que «sus enseñamientos y bondades», consigue reconocimiento, amor y posición social.

La luz del texto alfonsí nos ha permitido establecer varios marcos del exordio para encuadrar la materia narrativa como un aprendizaje que se despliega y se aprende en la corte; incluso puede haber orientado la articulación de la forma en que ese aprendizaje se adquiere en el relato: como un conocimiento del mal, para guardarse de él y cimentar el bien, que como vemos sigue puntualmente el método de aprender a ser «buenos y enseñados y por tanto cortesés» que nos ofrece el título IX : «con que se han de cortar los malos fechos, tan bien de dicho como de fecho, asi como los tuertos, e las fuerças, e las soberbias, que fazen los omes, e dizen porque se muestran por atreuidos, e denodados. E otrosí los escarnios, e los engaños, e las palabras sobejanas, e vanas, que fazen a los omes enuilesceser, e ser rahezés. **E los que desto se guardaron, e vsaron de las palabras buenas, e apuestas, llamaron los “buenos e enseñados”**».

Pero, aunque el mal que la corte corrige y del que hay que aprender a guardarse para ser «bueno y enseñado», se explicita de forma puntual, los valores en que consista ese ser «bueno y enseñado» nos remiten a un marco sumamente general como es «las bondades y todos los enseñamientos buenos a que llaman cortesía».

Para poder precisar con idéntica puntualidad el conjunto de valores positivos que conforman la cortesía, vamos a sintetizar el estudio que hace sobre la misma Isabel Uría al hablar de la cortesía de Apolonio, porque, además de recoger de forma sintética lo más esclarecedor del trabajo de José Antonio Maravall sobre la cortesía como saber en la Edad Media²⁷, lo precisa con aportaciones muy iluminadoras para entender la cortesía como configuradora del despliegue de la figura poética del Apolonio del *Libro*, y decimos despliegue porque el Apolonio bisoño que inicia el relato y el Apolonio sabio que lo concluye, no poseen la cortesía en igual grado, como veremos más adelante, una vez analizada la síntesis nos ofrece Isabel Uría, quien nos dice en una primera aproximación al sentido del término en el momento en que se escribe el libro:

La cortesía, en la época en que se escribe nuestro poema no consistía, simplemente en buenos modales (...) Esos modales eran en realidad la manifestación externa de un conjunto de virtudes internas, de una nobleza interior, basada en la posesión de altas cualidades, entre ellas la dignidad y el sentido del honor (Maravall, 1973:276; Alvar 1984: LVI-LXI). Tratando del concepto de cortesía

en la Edad Media, Maravall dice que: «*Cortesía es (...) el resultado de un cultivo interior, esto es, el modo de ser de aquel que ha aprendido el saber de la virtud. La cortesía es un saber moral, práctico, un saber transfundido en virtud, por tanto, una sabiduría*»²⁸.

Y después de explicarnos cómo en el *Libro del Caballero Zifar* también aparece la valoración de la cortesía como saber y como un modo de comportamiento interior asociado a la «vergüenza», apreciación que de idéntica manera se recoge en el *Libro de los cien capítulos*, pasa a determinar las cualidades y virtudes que abarca el concepto medieval de cortesía: «hospitalidad, generosidad, lealtad y fidelidad, bondad y piedad, dulzura, liberalidad y largueza, alegría en el trato», poniendo de relieve a través de otra cita del *Libro del caballero Zifar*, que la humildad es la condición *sine qua non* de la cortesía. Posteriormente, volviendo al estudio de Maravall, concluye su panorama, con una precisión sumamente importante para nuestra intelección de la figura del Apolonio del *Libro* como modelo de la clerecía cortesana, es decir, de la cortesía fundamentada en la clerecía como un saber asociado a las artes liberales, según se explicita en el *Libro de Alexandre* (c38-c45):

Maravall señala que la cortesía implica, también, la adquisición de aquellos conocimientos que pertenecen a lo que se ha llamado «buenas letras»: historia, filosofía, derecho, aritmética y cuantas disciplinas contribuyen a pulir la figura del hombre cultivado. No hace falta insistir en que Apolonio posee esos conocimientos, puesto que es un **clérigo entendido, de letras profundado**; reúne, pues, todos los requisitos que exigía el concepto medieval de cortesía (...). Finalmente, el conjunto de virtudes y saberes que abarca la cortesía se corona con la mesura, quizá la virtud más apreciada en la Edad Media²⁹.

El conocimiento preciso y detallado de «las bondades y enseñamientos buenos» que sobre el concepto medieval de cortesía nos ofrece Isabel Uría nos permiten desarrollar un nuevo marco en el que encuadrar la materia narrativa, aplicado, en este caso a la criatura poética del Apolonio de la *HART*, que será manipulada para que resalten en su figura el conjunto de valores cortesanos que la hagan ejemplar para su ámbito y su momento.

El personaje del Apolonio del *Libro*, como modelo ejemplar de cortesía, ha de reunir en su figura y en su estructura los valores de la cortesía

de los que es resumen y proyección. Ahora bien, para que un personaje sea intelectualmente viable, los rasgos formales que constituyen su figura poética tienen que estar organizados en virtud de una jerarquía que estructure dicha organización conforme a lo que el escritor pretenda comunicar con el personaje. En este caso concreto ya sabemos que de los rasgos que constituyen la figura del personaje Apolonio son las virtudes de la cortesía pues son las que lo dotan del sentido ejemplar que el autor busca, pero, dentro de ese conjunto, hay una serie de cualidades que permiten enlazar la «nueva maestría» de la composición en «romance» con la cortesía como sabiduría, que son las que implican a ese «saber letrado» de la cortesía con el saber de clerecía de la nueva maestría; por lo tanto, el principio jerárquico, «el centro de cohesión del personaje»³⁰, que ha de ordenar su figura poética como ejemplo de la nueva cortesía que anuncia el poeta en el exordio del *Libro de Apolonio*, es el saber letrado de la clerecía, en función del cual se articularán el resto de las virtudes que determinan su cortesía en la trama, por tanto, lo que de novedoso nos ofrece la cortesía como sabiduría de la que habla Maravall, es el tipo especial de sabiduría cortesana, que tiene como eje y soporte de su actuación un saber intelectual, el saber de la clerecía, un saber basado en el dominio de las artes liberales, presentado como facultad previa para que se desarrollen el resto de «bondades y enseñamientos» que constituyen la cortesía como una sabiduría cortesana. El Apolonio del *Libro* es, sobre todo y ante todo, un «intelectual»: todos sus móviles y actitudes en el relato cobran sentido pleno desde esa condición que es el soporte de su cortesía. Va a la corte del rey Antioco, «por un amor de oídas» (amor, por otra parte, bastante poco sensual), como subraya Alvar para resaltar la capacidad actualizadora de un poeta que vive el relato desde su momento y por tanto lo transfiere en vivencia, pero va, sobre todo, porque conseguir a la princesa mediante la resolución de un enigma, que implica jugarse la vida, supone un reto intelectual. Cuando se da cuenta de la trampa que el enigma encierra, decide enfrentarse al rey con la verdad porque ser cortés implica ser verdadero, pero sobre todo, para no ser tenido por un incapaz, por un «babieca». Huye de Tiro, no por miedo, sino por vergüenza, una virtud cortesana, pero esa vergüenza deriva, sobre todo, de un fuerte sentimiento de fracaso intelectual..., etc.

Recogiendo los hilos de la trama con que el exordio presenta al poema en su primera copla, podemos verlo ya como urdimbre y fundamento del quehacer novedoso del poeta, un quehacer inspirado en la refundación de la sabiduría cortesana en la sabiduría de clerecía, que, al proyectarse sobre el texto lo informa con una luz nueva, a cuyos reflejos el triste rey de Tiro se nos presenta como un ejemplo vivo de la clerecía intelectual cortesana elevada a su máximo rango: el real.

Pero, por limitaciones de espacio, hemos de acabar con el exordio, cuya segunda copla establece una serie de precisiones sobre el texto manipulado y recreado, con una doble finalidad: determinar la fuente con claridad a fin de que podamos comprobar la labor que el poeta ejerce sobre ella, y en esto se manifiesta su pulcritud intelectual: «del rey Apolonio de Tyro natural»; y determinar los aspectos de la historia que hay que enfocar para que su visión del rey triste como rey cortés-intelectual quede reforzada: las aventuras (la vida azarosa), y la lealtad a la mujer (como esposa y como hija), pero sobre todo como ser humano letrado, independiente de su condición sexual, pues tanto Luciana como Tarsiana serán los novedosos ejemplos de la mujer letrada haciéndose valer por su dominio de los saberes que promociona la clerecía, fundamentalmente los del Trivium, y uno del Cuadrivium: la música; todos ellos basados en la palabra intelectual a la que se le otorga en el poema un valor radical, fundamental, profundamente civilizador, en tanto que el autor del *Libro de Apolonio* funda el nuevo modelo de cortesía en la valoración de la palabra: la palabra sabia que funda la verdad desvelando el misterio; y la palabra creadora, que despierta la imaginación a instancias de la música que la ordena. La palabra como liberadora de la oscuridad desordenada del mal y la palabra como cimentadora de la claridad armoniosa del bien.

NOTAS

- 1 *Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar, Barcelona, Planeta, 1984, pero 52.
- 2 *Historia Apollonii Regis Tyri. Prolegomena, text edition of the two principal Latin recensions, bibliography, indices et appendices*, G.A.A. Kortekaas, Bouma's Boekhuis, Groningen, 1984.

- 3 Para una posible influencia de fuentes griegas en el texto latino, véase G.A.A. Kortekaas, *The Store of Apollonius, King of Tyre. A Study of its Greek Origin and Edition of the Two Oldest Latin Recensions*, Leiden-Boston, Brill, 2004.
- 4 El *Libro de Apolonio* se conserva en un solo códice manuscrito, el III-K-4 de la Biblioteca del Escorial, encuadernado junto a otras dos poemas medievales de gran importancia: la *Vida de Santa María Egipciaca* y el *Livre dels tres Reis d'Orient*, más conocido por el *Libro de la Infancia y Muerte de Jesús*, según lo denominó Manuel Alvar, el estudioso que más y mejor se ha ocupado de la investigación de los tres poemas. Existen varias ediciones, las más interesantes son, sin duda, la de M. Alvar, Valencia, Fundación Juan March y Editorial Castalia, 1976, en tres tomos, la más completa en todos los aspectos; la de M. Alvar, Planeta, 1984, que resume con fines divulgativos la de 1972; y la de Carmen Monedero, Clásicos Castalia, 1987, imprescindible para citar con pulcritud el texto medieval (a ella nos remitimos en nuestras citas).
- 5 J. Gower, *Confesión del Amante*, eds. E. Alvar & M. Alvar, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 45, Madrid, RAE, 1990.
- 6 *Apollonius of Tyre: Two Fifteenth Century Spanish Prose Romances. Historia de Apolonio and Confesión del amante*, ed. Alan Deyermond, Exeter, Exeter Hispanic Texts, 1973.
- 7 J. Timoneda, *El Patrañuelo*, ed. M.P. Cuartero Sancho, Madrid, Espasa Calpe, 1990.
- 8 *Libro de Apolonio*, ed. M. Alvar, Planeta, 1984, estudio introductorio, p. 25 y ss.
- 9 *Ibid.* p. 17 y ss.
- 10 *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, Letras Hispánicas, 1995.
- 11 Amaia Arizaleta, «El exordio del *Libro de Alexandre*», *Revista de Literatura Medieval*, IX, 1997, pp. 47-60.
- 12 Cito por la ed. de Carmen Monedero, Madrid, Castalia, 1987, c1 y c 2, pp. 95-96.
- 13 Mariateresa Frumagalli y Beonio Brocchieri, «El intelectual», en *El hombre Medieval*, Madrid, Alianza Editorial, 1990, pp. 193 y 194.
- 14 Gonzalo de Berceo, *Obra completa, Loores de Nuestra Señora*, Madrid, Espasa Calpe, 1992. p. 869, 2a, 2b.
- 15 *Ibid.* *Vida de San Millán de la Cogolla*, p. 127, 1c.
- 16 *Ibid.* *Vida de Santo Domingo de Silos*, p. 259, 1d.
- 17 *Ibid.* *Martirio de San Lorenzo*, p. 463, 1c.
- 18 *Ibid.* *Poema de Santa Oria*, p. 499, 2b.
- 19 *Ibid.* *Milagros de Nuestra Señora*, p.561, 1c.
- 20 *Ibid.* *El Duelo de la Virgen*, p. 805, 1d.
- 21 *Ibid.* *Del Sacrificio de la misa*, p. 947, 1d.
- 22 *Ibid.* *Los Signos del Juicio Final*, p. 1043, 1b, 1c.
- 23 *Poema de Fernán González*, ed. Juan Victorio, Madrid, Cátedra, 1998, p. 41, 1d.
- 24 *Libro de Alexandre*, ed. Jesús Cañas, Madrid, Cátedra, 1995, p. 135, 5a.
- 25 F. Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval castellana*, T.II, Madrid, Cátedra, 1999, pp. 1331-1332.

-
- 26 *Las siete partidas, glosadas por el Licenciado Gregorio López, Segunda Partida*, BOE, Madrid, 1985, Tít IX, Ley XXVII.
 - 27 José Antonio Maravall, «La cortesía como saber en la Edad Media», *Estudios de Historia del pensamiento español. Edad Media*, Madrid, 1973.
 - 28 Isabel Uría, *Panorama crítico del mester de clerecía*, Madrid, Castalia, 2000, p. 252.
 - 29 *Ibid.* pp. 253-254.
 - 30 Para las ideas sobre el personaje literario como figura con una estructura fundamentada en un centro de cohesión que la dota de sentido véase Gonzalo Torrente Ballester, «El Quijote como juego», en *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 1984.