

# LAS PARIAS DE ALEXANDRE

TOMO CII · CUADERNO CCCXXV · ENERO-JUNIO DE 2022

RESUMEN: En este artículo se analizan los mecanismos de la reescritura por el autor del *Libro de Alexandre* (estrofas 2519-2522) de un pasaje (X, 265-274) de la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, su inmediata fuente latina. Se proponen también enmiendas al texto de las estrofas 291, 2521 y 2566 del *Libro de Alexandre*.

*Palabras clave:* *Alexandreis*; *Libro de Alexandre*; juglaría vs. clerecía; oralidad vs. escritura; encabalgamiento.

## THE PARIAS OF ALEXANDRE

ABSTRACT: In this article we analyse the rewriting of a passage (X, 265-274) of Gautier de Châtillon's *Alexandreis* by the author of the *Libro de Alexandre* (stanza 2519-2522), its immediate latin source. We also suggest some amendments to the text in stanza 291, 2521 and 2566 of the *Libro de Alexandre*.

*Keywords:* *Alexandreis*; *Libro de Alexandre*; jugglery vs. clergy; orality vs. writing; enjambment.

## LAS PARIAS DE ALEXANDRE<sup>1</sup>

EN la cumbre de su poderío, pero cercano también ya el desenlace que la Naturaleza, mediando la Traición, ha urdido contra él, Alejandro Magno se dispone a recibir en Babilonia el homenaje y la sumisión del mundo conocido. De todas partes acuden mensajeros. Por el Éufrates suben embajadas cargadas de ofrendas para el Emperador. En la *Alexandreis*,

<sup>1</sup> Abreviaturas: CORDE = Real Academia Española: Corpus diacrónico del español (en línea). DCVB = A. M. Alcover i F. de B. Moll, *Diccionari Català-Valencià-Balear*, ed. en línea: <http://dcvb.iecat.net/>.

Gautier de Châtillon se complace en la descripción de cinco de esos regalos, de valor emblemático, en un fragmento (X, 265-274) que voy a reproducir, tomándolo de la edición de Colker<sup>2</sup>:

- 265 Legatos iubet admitti positumque monarca  
 Ascendens solium uicto sibi victor ab orbe  
 Munera missa capit: clypeum quem Gallia gemmis  
 Miserat intextum, galeam Kartago piropo  
 Desuper ardentem, uisumque sitire cruorem
- 270 Teutonicus gladium, spumantem Hyspania labris  
 Cornipedem uario distinctum membra colore  
 Aureaque attritis mandentem frena lupatis.  
 Tortilis argento digitis intexta Cyclopum  
 Traditur a Siculo ueniens lorica tyranno.

Este pasaje es ilustrativo del método que el autor hispano emplea para adaptar los materiales que le ofrece el texto neolatino. De manera general se puede decir, y así lo han dicho ya muchos, que la *Alexandreis* es un repositorio de estereotipos de la poesía clásica latina, asimilados de manera sorprendente por Gautier de Châtillon, y que se materializan en un discurso donde la referencia sémica se hace por vía alusiva (perífrasis, metonimias, elipsis, etc.), a la cual tenían acceso las gentes de clerecía, los letrados, los escolares (=universitarios). Ellos eran los destinatarios del poema, y, efectivamente, éste pasó a formar parte de las obras que eran objeto de lectura y comentario en las aulas de los Estudios<sup>3</sup>.

Por el contrario, el *Alexandre* español está compuesto también para oyentes que sólo entienden el romance, no el latín: nobles, señores, caballeros, escuderos. Ciertamente no plebeyos ni labradores. A ellos se dirige el autor en la invocación pseudo-juglaresca inicial: «Señores, si quisiéredes mio seruiçio prender, / querriavos de grado servir de mio mester» (I a-b). Junto a la constrictión en el proceso de enunciación del discurso que impone la naturaleza

<sup>2</sup> Marvin L. Colker (ed.). *Galteri de Castellione Alexandreis*, Padova, Antenore, 1978.

<sup>3</sup> De ahí que en la cuarta parte de la *General Estoria* se lo mencione como *Alexandre de las escuelas*. El prestigio y difusión que alcanzó el *Libro de Alexandre* sin duda fue emanación del que gozaba la obra de Gautier, tantas veces y con tanta veneración invocado en el poema hispano.

de sus destinatarios, está indisolublemente unida la que impone la lengua de éstos: el romance. Está empleando la lengua en que recitan y cantan los juglares, pero su mester, su oficio, no es el de los juglares (*juglaría*) sino el de los clérigos (*clerecía*). En última instancia la oposición clerecía / juglaría se reduce a una oposición escritura / oralidad. Pero ello implica además una oposición profunda en el nivel del contenido respecto al valor veritativo de ambos discursos, y por tanto a la credibilidad que merecen. El texto escrito puede ser objeto de control y fijación (canonización), y por ello es el medio de transmisión que garantiza, al menos por hipótesis, que su contenido es verdad. Por el contrario, el texto oral es por naturaleza variable e incontrolable, puesto que se actualiza en cada *performance*, que es por definición única. Ni siquiera el mismo emisor puede garantizar que entre dos *performances* consecutivas del mismo texto no se hayan producido variaciones que alteran sus enunciados. De ahí resulta un prejuicio favorable respecto a los textos de transmisión escrita (de *clerecía*), a priori verdaderos, y desfavorable respecto a los que se difunden por vía oral (de *juglaría*), que pueden ser incompletos o mendaces. La ética de clerecía garantiza la integridad de la narración respecto a sus fuentes escritas, frente a la incuria o la manipulación consciente por parte de los juglares. Por eso en la estrofa 1750, para introducir un suplemento de información al episodio de Narbazanes y Bessus, la voz del autor reivindica en un nexo narrativo que lo hace porque él no es juglar (vv.c-d) y no quiere que lo consideren como tal (él no actúa como los juglares, no oculta nada): «mas ovo un destorvo, quiérovoslo contar, / ca non quiero que digan que só medio juglar».

Berceo expresa netamente esa oposición: «el escripto lo cuenta, non jogar nin cedrero [=juglar que canta al son de la cedra]» (*Sto. Domingo de Silos*, 701b). Por ello el narrador de *Alexandre* en determinados puntos del relato donde concurren elementos maravillosos o fabulosos remite a una fuente escrita, o bien inserta mediante incisos la voz de su yo personal, a fin de garantizar el valor veritativo de lo que cuenta: «-en escripto yaz esto, sepades, non uos miento-» (11d, signos prodigiosos que anunciaron o acompañaron el nacimiento de Alejandro); «avié un filisteo -el escripto lo canta-» (1364b, descripción de un gigantesco combatiente persa); «-en escripto yaz' esto: es cosa verdadera-» (2161d, la fuente guardada por serpientes que no atacan a los hombres desnudos). Lo que dice el escrito «bien es de creer» (2115a), por el contrario, lo que «non yaze en escripto: es malo de creer» (2305b).

Quizás el pecado de la juglaría del que, según el verso 2b, está exento el mester de la clerecía («mester es sin pecado»), sea ese: la falta de credibilidad que conlleva la oralidad. No respetar la veracidad del discurso es pecar, y el autor del *Alexandre* se compromete con su público a no caer en tal desliz. Lo hace primero de manera general en el exordio, exposición de los motivos y fines del narrador y pacto de lectura que establece con sus oyentes: «El Criador nos dexen bien apresos ser: / ;si en algo pecarmos, Él nos deñe valer ꝑ» (4 c-d). Es decir: Dios me haga ser sabio, y venga en mi ayuda si en algo cometo error (*pecarmos*). Su propósito es ofrecer un discurso verdadero, no ficticio, como el de los juglares. Puntualmente, este compromiso se reafirma en lugares en los que el narrador desea enfatizar el carácter verídico de un pasaje o una proposición, como en la deixis ad oculos de 961 a-b: «El rëy Alexandre vos quiero enseñar / –verdat quiero decir: non cuedo y pecar–» (‘voy a decir la verdad, no creo mentir’). O como en 2391 a-b, cuando se dispone a discrepar respecto a un autor (quizás Ovidio) sobre las metamorfosis de Niobe en piedra y de Filis en almendro: «Mas asmo otra cosa, non cuydo hy pecar, / otra guisa se deue esto interpretar» (‘Pero pienso otra cosa, no creo en ello errar, / de otro modo se debe esto interpretar’).

Como en el *Alexandre*, también en Berceo son frecuentes, y aun más frecuentes, las remisiones a un previo texto escrito, garante de la veracidad del propio relato. De manera general, para legitimar su discurso ante su público, Berceo manifiesta de manera recurrente su sumisión rigurosa a la lengua escrita como prueba de verdad: «ál non escrevimos, si non lo que leemos» (*Oria* 91d); «lo que no es escripto non lo afirmaremos» (*Sto. Domingo de Silos*, 336d).

El *topos* adopta una formulación dialéctica cuando los receptores del relato pudieran poner en duda su verosimilitud. Así, en el *Poema de Santa Oria*, estr. 6:

Qui en esto dubdare que nos versificamos,  
que non es esta cosa tal como nos contamos,  
pecará duramente en Dios que adoramos,  
ca nos quanto dezimos escripto lo fallamos.

Y también Berceo manifiesta su prevención frente al error como pecado: «la materia es alta, temo que pecaremos» (*Poema de Santa Oria*, 91b). Por ello, la santidad del vehículo de la transmisión del relato es una garantía absoluta de la veracidad de éste:

260 A ún sin esta toda tan luenga ledanía,  
 diéronli otro precio Dios e sancta María:  
 pusieron en su lengua virtud de prophecía,  
 ca prophetó sin dubda, esto por conocía.

261 Por amor que creades que vos digo verdad,  
 quiérovos dar a esto una auctoridad;  
 como fo él propheta, fabló certanedad,  
 por ond fo afirmada la su grand sanctidad.

(*Vida de Santo Domingo de Silos*)<sup>4</sup>.

El autor del *Alexandre*, que afirma ser él mismo un simple clérigo más entre los simples clérigos, se dispone a (*quiero*) «leer un livro d'un rey noble, pagano, / que fue de grant esfuerço, de coraçón loçano» (5 a-b), libro compuesto siguiendo la poética y la retórica de los clérigos, pero sin emplear la lengua escrita de éstos, el latín, sino la de los juglares, la lengua hablada, el romance, porque éste es el lenguaje del público a quien se dirige. Tanto el autor del *Alexandre* como su contemporáneo tardío Berceo son conscientes de su posición y de su función de intermediadores entre el mundo clerical de sus fuentes, letrado y latino, y el mundo lego, en parte iletrado y vulgo-parlante de sus destinatarios. El poeta riojano lo afirma reiteradamente en los preámbulos de sus composiciones narrativas, como en el *Martirio de San Lorenzo*: «quiero fer la pasión de señor sant Laurent, / en romanz, que la pueda saber toda la gent» (1c-d). El autor del *Alexandre*, que es quien primero se adentró en la vía de escribir un poema culto en lengua vulgar, es plenamente consciente de la novedad absoluta de su empresa. Y la aborda con total autonomía.

Si el autor del *Alexandre*, y Gonzalo de Berceo, comparten esa convicción en la primacía de lo escrito sobre lo oral, su respectiva praxis discursiva diverge, sin embargo, en el uso de fuentes orales y fuentes escritas. Cuando en su modelo encuentra una laguna, Berceo se abstiene de suplirla, hacerlo sería una locura (*folía*). Eso le obliga a interrumpir el relato de la vida de

<sup>4</sup> Lucas de Tuy, en el prefacio de su *Chronicon Mundi* al tocar el controvertido tema de si San Pablo vino o no a España, venida a la que, en su opinión, alude en la epístola a los romanos, alega, como prueba de verdad, la calidad apostólica de Pablo: «veritatis Apostolus mentiri non potuit».

Santo Domingo de Silos, porque «falleció el libro en qui lo aprendía; / perdióse un quaderno, mas non por culpa mía, / escribir a ventura serié grande folía» (*Sto. Domingo de Silos*, 751). De no haberse perdido, él habría proseguido su narración: «Si durasse el libro nos aún durariemos, / de hablar del buen sancto no nos enojariemos» (752 a-b). Berceo asume y es consciente de la subsidiaridad de su trabajo. Él se limita a transvasar al romance textos latinos, es su *enterpretador* (*Milagros*, 911 b), pero a partir de un solo modelo, de un libro, un *exemplar*, un códice (probablemente el conservado en la librería de San Millán), al cual está indisolublemente ligado y del que depende el proceso de generación del texto romance. De tal modo que si en el modelo se produce una laguna, un deterioro, una pérdida, Berceo no está en condiciones de suplir la falta. Contar algo por conjetura, algo que no se lee en la fuente escrita es, ya lo hemos visto, pecado, «gran pecado»:

73 Año e medio sovo en la ermitañía,  
 dizlo la escriptura, ca yo non lo sabía;  
 quando no lo leyesse, decir no lo querría,  
 en afirmar la dubda grand pecado avría.  
 (*Vida de Santo Domingo de Silos*).

Es decir que Berceo no escribe la biografía de San Millán, Santo Domingo o Santa Oria, sino que romancea unos códices precisos y concretos que tratan de la vida de esos santos.

No se puede decir lo mismo del autor del *Alexandre*. Su proyecto narrativo es ambicioso, no se limita a romancear la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon, sino a *leer* (exponer) la historia «de vn rey noble pagano» (5a, ms. O). Para llevar a cabo ese proyecto ha reunido un elenco de fuentes de información, las más importantes de las cuales conocemos: además de la *Alexandreis*, que le sirve de eje, el *Excidium Troiae*, la *Ilias Latina*, la *Historia de Preliis*, el *Roman d'Alexandre*, etc<sup>5</sup>. De sus fuentes toma en cada momento lo que juzga

<sup>5</sup> Completa información sobre las fuentes del *Alexandre* en Juan Casas Rigall (ed.), *Libro de Alexandre*, Madrid: Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg, 1914, 546-550. Cito siempre el poema sea por esta edición, sea por la transcripción semi-paleográfica del mismo autor (en línea).

pertinente a su plan, lo traspone a su texto, o bien lo modula, lo amplifica o lo abrevia. Pero también silencia y desecha lo que considera improcedente porque no se adapta a su proyecto, a su poética o a su idiosincrasia ética, estética o religiosa. Esa autonomía en el acto de creación textual no viene limitada, contra lo que podríamos esperar, por una exigencia exclusiva de legitimación a través de la escritura. Dicho de otro modo, el componedor del *Alexandre* no rechaza ni excluye el recurso a fuentes orales, populares o juglarescas, si su contenido le parece tener pertinencia en su relato. Cuando se dispone a hacer la descripción de Asia se compromete a dar cuenta de las cosas más relevantes tomadas de la información a la que tiene acceso, ya sea por vía oral, ya por vía escrita: «el uno que oymos e lo al que ueemos, / de las mayores cosas recabdo uos daremos» (281 c-d, ms. O). Incluso, de manera explícita, afirma hacer primar en su discurso el interés narrativo frente a la exigencia de verdad. Es lo que ocurre con la historia del viaje submarino de Alejandro, doblemente increíble, por la inverosimilitud misma de los hechos narrados, y por el medio de su transmisión, la vía oral:

2305 Una fazaña suelen las gentes retraer;  
 non yaze en escripto: es mala de creer.  
 Si es verdat o non, yo non he y qué fer,  
 maguer, non la quiero en olvido poner.

La *fazaña* es un cuento inverosímil originalmente transmitido por vía oral<sup>6</sup>, una *fabliella*, que la gente repite de boca en boca (*retrae*), y que carece por ello de cualquier garantía de verdad. No obstante, respecto a las *fazañas* el autor preserva su total libertad de elección. La historia de que Troya estuvo ardiendo diez años es una *fazaña*, sobre la cual el autor manifiesta su reticencia y deja de lado, porque es «pesada de creer» (759 a), y probablemente también porque no aporta materia narrativa. La relación del viaje submarino de Alejandro es igualmente una *fazaña* que cuenta la gente, y no menos pesada de creer que la del incendio troyano, a pesar de lo cual el autor decide incorporarla a su relato («Si es verdat o non, yo non he y qué fer, / maguer,

<sup>6</sup> Las fazañas se transmiten genuinamente por vía oral, se oyen: «Oyemos por fazaña» (812a); «otra fazaña oí ende decir» (2070a).

non la quiero en olvido poner»), precisamente en virtud de su amplio desarrollo narrativo, su carácter insólito y del placer que ello sin duda le causa a él y puede producir a sus posibles oyentes. Esa finalidad pragmática de la obra, *delectare*, procurar placer, está enfáticamente enunciada en el exordio en un verso cincelado con una fuerte estructura bimembre de hemistiquios agudos: «avrá de mí solaz, / en cabo grant placer» (3b)<sup>7</sup>.

Nada igual ni similar se halla en los poemas de Gonzalo de Berceo, el que pedía a la Virgen «mis ojos, que non vean cosas desordenadas» (*El duelo de la Virgen*, 208 d). No es concebible que a tal hombre se le ocurriera escribir la historia de un rey pagano, llena de tantas cosas desordenadas, y ello con el solo fin de procurar a sus oyentes placer o solaz, un placer, por supuesto, terrenal. Gonzalo escribe con el único fin de edificar a su público y mostrarle el camino del cielo. El solaz que busca para sí e impetra para sus auditores es el solaz que procura la Virgen, el solaz del Paraíso. En tal discurso no tienen cabida las gustosas *fazañas* populares y profanas, que no son de creer, sino las *buenas fazañas* que narran los milagros realizados por Santa María, por San Millán o Santo Domingo, y la conducta sobrehumana de éstos<sup>8</sup>. En cuanto relatos de hechos portentosos, esas *fazañas* también sobrepasan el límite de la verosimilitud, pero su veracidad viene garantizada por la intervención de fuerzas sobrenaturales. Quienes oyeron la historia de los ladrones que pretendieron inútilmente saquear el huerto de Santo Domingo, y el trato caritativo que éste les dio «teniéndlo por façaña» (*Vida Sto. Domingo*, 383c). La historia de Teófilo es una «fiera azaña» (*Milagros*, 884a)<sup>9</sup>. La preñada salvada de las olas por Santa María, juzga el relato que se dispone a iniciar como «mayor hazaña; / será bien retraída por la tierra estraña, / en Grecia e en África e en toda España»<sup>10</sup>. Pero Gonzalo recibe y transmite su mensaje salvífico a sus

<sup>7</sup> Junto al *delectare* el autor declara en 1 c-d el otro fin de su obra: el *prodesse*, hacer a otros aprovecharse de su saber.

<sup>8</sup> «Fusso e desterróse a la tierra estraña, / el confessor precioso fincó en so montaña; / mientre el sieglo sea e durare España / siempre será contada esta *buen a fazaña*», (*Vida de San Millán*, 122<sup>a</sup>).

<sup>9</sup> La fazaña implica la inverosimilitud. Cfr. *Libro de Apolonio*, 180c: «Que lo tenjen ha fazannya quantos que lo vehien».

<sup>10</sup> Obviamente, no creo se pueda interpretar *fazaña* en tales contextos como 'hecho bélico heroico'.

destinatarios por vía escrita, no por *fabliellas*. El escrito es el medio por el que le llega a él la información sobre los varones y las mujeres que habían elegido seguir el camino del cielo y perseverado en él hasta su muerte. Y el escrito es el instrumento que utiliza Gonzalo para difundirla.

El autor del *Alexandre*, ya lo hemos visto, acoge o no las *fazañas*, los relatos inverosímiles, en la medida en que, de acuerdo con su juicio, se presten a procurar placer a los receptores del texto. Pero el mismo libre criterio de selección aplica al manejo de sus fuentes escritas, empezando por la principal, la *versificada* por el venerado Galter. No obstante, lejos de considerarse limitado y restringido por el contenido de su ejemplar de la *Alexandreis*, como Berceo por el de su *Vita* latina de Santo Domingo de Silos, el autor del *Alexandre* recurre a otras fuentes de información para suplir las deficiencias y las lagunas que él cree detectar en la obra del francés. Así, le parece insuficiente la descripción de las grandezas de la ciudad de Babilonia, que en su opinión Galter, aunque quiso, no pudo llevar a su fin (1501 c), y, tras un inciso con una *prateritio* de cortesía («yo contra él [Galter] non quiero, nin podría, venir», 1501 d), afirma que quedan por decir cosas «que non son de dexar» (1502 a) a cuya descripción consagra nada menos que 31 estrofas, ¡124 alejandrinos! También considera incompleto el relato de la expedición a la India en la *Alexandreis*. En esta ocasión atribuye el defecto a la fatiga de Galter, que deseaba tomarse un descanso, y por ello «dexó de la materia mucho en es' logar» (2098 c). Esa materia trataba de la huida y segunda batalla del rey Poro y de las muchas maravillas y animales extraordinarios que existen en la India (2099a-c). Tampoco esa materia de alto interés narrativo era «de dexar», y por ello el autor decide darla a conocer a los receptores de su texto: «quando lo él dexó, quiérollo yo contar» (2098d). Para ello, y sin ninguna reserva, utiliza los datos que encuentra en la *Historia de Preliis* y otras fuentes. Es decir, que el autor del *Alexandre* se considera y se declara emisor y dueño de su obra («quiérollo yo contar»), de cuya estructura tiene acaso un plan escrito, o, en todo caso, una imagen mental. No se considera, como Berceo, un *enterpretador* encerrado y limitado en la literalidad del *exemplar* que traslada.

Si nos centramos en el fragmento de la *Alexandreis* arriba reproducido, es patente la libertad con que el autor anónimo manipula el texto de Gautier. Ya los *munera* que las embajadas ofrecen al emperador no son simples *dones* o *pre-*

*sentas*, o *presentajas* como las que el Cid ofreció al rey Alfonso para recuperar su gracia. En el *Alexandre* los *munera* son transformados en *parias*, pero la voz *paria* es un tecnicismo de la terminología feudal castellana. Las *parias* en la España medieval no son un presente sino un tributo que paga un soberano o un poderoso a otro como muestra de vasallaje y sumisión, y que denota la supremacía del último sobre el primero, en este caso de Alejandro sobre el mundo entero, pues es el mundo entero el que le ofrece *parias*. La recurrencia del término durante todo el episodio (estrofas 2517, 2518, 2520, 2522, 2524, 2525, 2539, 2596, 2597) subraya la culminación de poderío absoluto que ha alcanzado Alejandro, y del que se va a precipitar al suelo en el que manda le depositen para expirar. La conmutación *munera* → *parias* produce una doble transferencia anacrónica en el tiempo, al presente del narrador, y en el espacio, al ámbito hispano.

La *Alexandreis* menciona cinco reinos y los respectivos cinco *munera* que envían al emperador, cada tema es seguido de un comentario que ofrece información estereotipada. Los cinco reinos son, Gallia, Cartago, Germania, Hispania, Sicilia, y los dones, respectivamente, un escudo (*clypeum*), un yelmo (*galeam*), una espada (*gladium*), un caballo (*cornipedem*) y una loriga (*lorica*). El autor español retiene los cinco temas, pero cambia el orden de su presentación y elimina o altera el contenido o la enunciación de los comentarios. El primer reino citado, en vez de Gallia, el país de Gautier, pasa a ser Cartago, o más bien Marruecos, ya que, sorprendentemente, éste es el nombre que toma el lugar de Cartago (estr. 2519)<sup>11</sup>. Marruecos/Cartago envía a Alejandro un yelmo *natural*, es decir, muy bello, simplemente con una inscripción grabada. Desaparece en cambio el *pyropo* que lo coronaba en la *Alexandreis* y que lo hacía resplandecer como fuego. Ese era el rubí, el *carboncle* que adornaba los *heumes* más ilustres en los cantares de gesta franceses, un cliché que el autor hispano elimina sin dejar rastro<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> Los editores no han dado una explicación convincente a esta insólita transformación. Yo he intentado proporcionar una en mi trabajo «Marruecos, essa çibdat contada», aún no publicado.

<sup>12</sup> Por el contrario, el poeta del *Cantar de Mio Cid*, siguiendo sus modelos franceses, también coloca *carbonclas* en el vértice de los yelmos de los moros Galve y Bucar (vv. 766, 2422). Sobre los yelmos y sus ornamentos véase el vocabulario de Menéndez Pidal a su edición del *Cantar* s. vv. *carbonclas* y *yelmo*.

Sigue, en la estrofa 2520, Hispania con su nombre romanceado en España, pero conservando como referente el concepto isidoriano de Hispania, heredado de la Antigüedad, es decir, el ámbito geográfico de la Península Ibérica, pues por los años en que se compone el *Alexandre* no existe un reino de España. España es un territorio ocupado no por uno sino por cinco reinos cristianos, más Andalucía, sometida al gobierno del califa almohade de Marruecos<sup>13</sup>. Es sorprendente la drástica simplificación a la que el autor hispano somete a los dos hexámetros y medio que Gautier dedica al regalo enviado por Hispania, un caballo. La belleza, el valor y la ligereza de los caballos ibéricos, y en especial los del valle del Betis, eran un manido estereotipo desde la Antigüedad griega y latina<sup>14</sup>. Sin duda por eso Gautier los considera el presente más emblemático que Hispania podía ofrecer al conquistador macedonio. Pero los menciona con una alusión metonímica de ascendencia virgiliana: *cornipedem*, de pie córneo. Para alguien como el autor del *Alexandre*, tan consciente de estar haciendo obra romance, a pesar de su cultura latina, esa voz es intranferible a su texto. De hecho, el anónimo traductor que en el siglo xv vertió al castellano el libro X de la *Alexandreis* con un programa de latinización a ultranza que sigue fielmente la pauta trazada por Don Enrique de Villena, tampoco se atrevió a introducir un latinismo *cornipede*, o algún derivado suyo, sino que se resigna a acudir al fondo léxico *humilis* de la lengua para darle el sencillo equivalente de *cavallo*, caballo ciertamente calificado de famoso, pero caballo al fin. Habrá que esperar hasta 1617 para que un escritor castellano pueda y ose cincelar un verso tan exquisito como aquel con el que el conde de Villamediana hace referencia, mediante audaz hipálage, a los caballos del carro de Faetón: «ya los vientos cornípedes vibrando» (*Fábula de Faetón*, v. 1101).

<sup>13</sup> Remito al clásico estudio de José Antonio Maravall, *El concepto de España en la Edad Media*, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1981.

<sup>14</sup> El *topos* se incorpora, con toda naturalidad, al microgénero medieval de las *Laudes Hispaniae*, inaugurado por Isidoro de Sevilla. Así, en el prefacio a su *Chronicon mundi*, Lucas de Tuy, al entonar la alabanza de las grandezas de España, («De excellentia Hispaniae»), no olvida sus magníficos caballos: «Inter caeteras regiones excellit orbem vniuersum [...] equis pulcherrimis & fortissimis, agilitate mirabili velocissimis, vt bellicosus militibus in aliquo non desit materia viriliter decertandi» (Lucas Tudensis, *Chronicon mundi*, ed. de Emma Falque Rey, Turnhout, Brepols, 7). Rodrigo Jiménez de Rada en su *De rebus Hispanie* (III, xxi), más escuetamente, se contenta con afirmar que España es «superba equis».

Hacia 1225 era impensable e imposible tal enunciado. No obstante, el autor del *Alexandre* alcanza, como en otras ocasiones, una solución simple, eficaz y expresiva, castellanizando el *cornipedem* de Gautier como un *potro de linaje* (2520 b), es decir un potro de pura sangre. A eso se reducen dos hexámetros y medio de la *Alexandreis*. El autor hispano renuncia a las imágenes estereotipadas de la descripción de caballos que le brinda Gautier: las riendas doradas, el bocado entre los belfos espumantes, el pelaje de manchados colores. Seleccionando potro en vez de caballo el poeta hispano transmite sintéticamente, sin adjetivar, connotaciones de belleza, juventud, lozanía, vigor, etc. Y con el determinante *de linaje* denota la pureza de la casta española a la que pertenece el animal. La sencillez y eficacia de la solución romance que encontró el autor del *Alexandre* resalta cuando se la compara con la retorcida y latinizante que elaboró el traductor anónimo del siglo xv: «el mensajero de la clara España, [...] enpresentó con toda reverencia un famoso cavallo de diversas muy copioso colores, mojante los frenos dorados con bridas muy esclarecidas de metal»<sup>15</sup>.

La única de las cinco ofrendas presentadas a Alejandro que tiene un remitente individual y no colectivo es el regalo del señor de Sicilia, una loriga (2522 a-b)<sup>16</sup>. Gautier también aquí recurre a un antiguo estereotipo. Los hilos de plata de la loriga habrían sido entretrejididos, según él, por los Cíclopes, lo cual envía al mito de las fraguas de Hefastos/Vulcano supuestamente situadas en la volcánica isla<sup>17</sup>. Como en los otros casos, el autor hispano desecha totalmente la referencia mítica. Pero obvia la mención explícita del expedidor del regalo, si bien con una alteración de su apelativo no fácil de interpretar. Gautier lo llama «Siculo tyranno», y cabe pensar que su referencia pretendiera guardar una sincronía respecto al siglo de Alejandro, y que tuviera en mente el título que se dio a los déspotas sicilianos de aquel tiempo, al más célebre de los cuales, Dionisio de Siracusa, la *General Estoria* llama «princep de Seziella.

<sup>15</sup> El texto ha sido editado por Juan Miguel Valero Moreno, «El Alejandro de las Escuelas, la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon en Castilla (I)», en *Troianalexandrina*, 16. 2016, 215-250.

<sup>16</sup> El v. 2522b «enviol' por parías una rica loriga» es réplica del v. 2521c: «enviol' por parías una rica espada». Más verosímil que la loriga de plata ofrecida a Alejandro, es la de Aquiles descrita en 660 a-b, que era *terliz* y de *azero colado*.

<sup>17</sup> La forja de la espada de Alejandro se atribuye a Vulcano en 94 b.

tiranno esto es cruel e desmesurado»<sup>18</sup>. Aunque el helenismo *tirano* es ajeno al léxico del *Alexandre*, no era sin duda desconocido por su autor, y si lo rechaza y vierte la expresión de Gautier como «señor de Sezilia» es consciente de que de este modo elimina todas las connotaciones peyorativas del tirano, para el que impetra la bendición divina<sup>19</sup>. Pero, ¿con qué fin? Lo cierto es que al añadir en aposición la fórmula propiciatoria, «que Dios lo benediga», dirigida sin duda al Dios cristiano, introduce un desplazamiento temporal anacrónico, que permite suponer que el *señor de Sicilia* que el autor tenía en mente era un personaje cristiano, y no necesariamente un pagano y perverso tirano sículo [o más bien greco-siciliano] de la Antigüedad. De hecho, Baist y Alarcos han querido ver en él al emperador Federico II, rey de Sicilia, hipótesis a mi entender improbable. Resulta difícil pensar que el autor del *Alexandre*, un clérigo, ilustrado, pero clérigo al fin, impetrara la bendición de Dios para un personaje tan poco recomendable en lo público como en lo privado como era Federico. Librepensador, islamófilo, insumiso y belicoso contra el papado. Excomulgado de la Iglesia por Gregorio IX en 1227. Que parte a la cruzada en 1228, pero una cruzada breve, hecha de pactos y tratos más que de batallas, y culminada con la toma de Jerusalén mediante negociaciones. No creo que él sea el «señor de Sezilia» venerado por el autor del *Alexandre*, ni que se lo pueda tomar como punto de referencia temporal para buscar una fecha al poema español. Por mi parte, tampoco puedo demostrar con pruebas quién sea ese *señor*. Me arriesgo, no obstante, a exponer una conjetura alternativa que me parece más verosímil. Con todas las reservas, me atrevería a ver en ese *señor de Sicilia* al rey Guillermo II de Sicilia, llamado el Bueno, fallecido en 1189, es decir, unos 35 años antes de la composición del *Alexandre*, pero cuando sin duda ya vivía su autor. Si, como pienso, ese autor fue Rodrigo Jiménez de Rada, criado en la corte de Sancho VI de Navarra, sería normal que tuviese noticia del rey siciliano y de

<sup>18</sup> *General Estoria*, cuarta parte, cap. X, f. 84v. Sobre los tiranos greco-sicilianos, me remito a Moses I. Finley: *La Sicile antique. Des origines à l'époque byzantine*. Paris: Macula, 1986. Y Helmut Berve: *Die Tyrannis bei den Griechen*. München: C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1967.

<sup>19</sup> Los redactores de la *General Estoria* consideraban que «este latin tirannos [...] suele ser tomado en antiguo tiempo por buen príncep. e agora usan en las escuelas de dezirlo por príncep cruel» (*General Estoria*, cuarta parte, cap. VIII).

su buena nombradía, puesto que la madre de Guillermo fue Margarita de Navarra, hermana de Sancho VI. En su *De rebus Hispanie* (V, xxiii) Jiménez de Rada reserva un recuerdo especialmente favorable hacia Guillermo, del que afirma «qui semper diuiciis et deliciis habundauit». Mucho más tarde permanecía todavía Guillermo en la memoria de Dante como «giusto rege», y además bendecido y recompensado por Dios, pues lo sitúa, resplandeciente y bienaventurado, en el Paraíso, en compañía de otros cuatro ilustres príncipes: David, Trajano, Constantino y Rifeo (?): «Guglielmo fu, cui quella terra [=Sicilia] plora /.../ ora conosce come s'innamora / lo ciel di giusto rege, e al sembiante / del suo fulgor il fa vedere ancora»<sup>20</sup>.

La estrofa 2521 se reparte por mitad, 2+2 versos, entre Gallia (=Francia) y Germania. La substitución de *Gallia* (*Alexandreis*) por *Francia* (*Alexandre*) es banal, ambos nombres alternan en los textos castellanos del siglo XIII. Así ocurre con frecuencia, por ejemplo, en las obras históricas de Alfonso X. Sorprendente es, en cambio, la supresión en *Alexandre* del atributo de *clypeum* que expresa la labor con que está realizado el escudo: «gemmis intextum», 'incrustado de piedras preciosas'. Y más sorprendente aún el complemento circunstancial que lo substituye: «en funda bien obrada». Superando mi perplejidad, me atrevo a sugerir que la innovación esté originada por una variante del ejemplar de la *Alexandreis* utilizado por el autor hispano, donde en vez de «intextum» se leyera «in texto» 'en un tejido', que podría sin dificultad interpretarse como 'tejido que envolvía el escudo', 'funda'<sup>21</sup>. Proteger en fundas los escudos de valor, por su ornamentación o por los materiales de que estaban hechos, era algo que ya se practicaba en Roma. Y, desde luego, también se hacía en Castilla, y, supongo, en los otros reinos hispanos en el siglo XIII. Entre los acuerdos de las Cortes de Sevilla de 1252 que Alfonso X promulga como ordenanzas para diversas partes de sus reinos figura «que non pongades nenguna sennal en fundas de los escudos»<sup>22</sup>. Esta disposición

<sup>20</sup> *Commedia. Paradiso*, XX, 61-66, ed. de Giorgio Inglese. Roma, Carocci, 2016.

<sup>21</sup> El traductor cuatrocentista castellano del libro X de la *Alexandreis* da una versión correcta: «todo bordado con piedras preçiosas muy dinas de todo preçio».

<sup>22</sup> Carta de ordenanzas [Documentos de Alfonso X dirigidos a Castilla la Vieja] (1252), ed. de María Teresa Herrera; María Nieves Sánchez, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1999. Citado apud *CORDE*.

forma parte de un conjunto de otras similares, destinadas a reprimir y limitar los gastos suntuarios. Tal tipo de normas aparecen recurrentemente en la legislación castellana hasta el siglo xvii, prueba de su poca eficacia. Esas lujosas fundas en las que los ricoshombres y caballeros de mediados del siglo xiii hacían bordar o pintar sus cotas de armas o figuras heráldicas hacen pensar inevitablemente en la «funda bien obrada» de *Alexandre*, 2521 b.

Si la referencia a Francia en la *Alexandreis* se hace mediante mención nominal directa, la de Germania se hace por vía indirecta o alusiva. Gautier, según suele, recurre a un viejo cliché estilístico latino, en esta ocasión una doble sinécdoque *pars pro toto*: 1. Teutonicus=teutón (singular) → los teutones (plural colectivo). 2. Teutonicus=teutón, relativo a los teutones=tribu germana → Germania. El nombre de la tribu germana conllevaba un topos valorativo, un viejo juicio tópico arraigado durante siglos en la memoria de los romanos, cuyas legiones habían sido varias veces batidas por ellos: a saber, la fiereza de los teutones, el *furor teutonicus*. Gautier, como era de suponer, conocía este cliché, que reutiliza en VII, 414 («Teutonicusque suum retinet de more furorem»), y que aprovecha también para caracterizar el don de los teutones a Alejandro, la espada (símbolo bélico), como sedienta de sangre.

El autor hispano desecha esa retórica, que probablemente sentía como intransferible a la incipiente lengua literaria romance en que escribe, y prefiere la expresión directa y sin *ornatus*. El país de los teutones es sencillamente *Alemania*, ya entonces el nombre más corriente y frecuente de Germania en los romances peninsulares, y la espada sedienta de sangre se reduce sin más a una *rica espada*, como conviene, ya que no a la crueldad, sí a la grandeza de su destinatario, Alejandro.

Pero la verdadera dificultad que esta estrofa encierra está en una incoherencia en su contenido, que probablemente sea indicio de deterioro en la tradición manuscrita. Las respectivas lecciones que nos transmiten los manuscritos O y P son las siguientes:

Ms. O:

Non se tuuo Françia por esso por ontada,  
 enuiol un escudo en fronda bien obrada  
 Aleymaña sobrescrito e fu bien acordada  
 enuiol parias: una rica espada.

Ms. P:

Ende se tovo por eso Françia por aontada  
 enbiol vn escudo en funda bien obrada  
 Aljmaña por sobre escripto e fue bien acordada  
 enbiol por parias vna rica espada.

Paso por alguna discrepancia aislada que corresponde a errores puntuales en uno u otro de los dos testimonios. Las cuatro ediciones modernas los han corregido sin dificultad. Pero en el verso c existe un verdadero nudo léxico-sintáctico que condiciona la interpretación de los dos últimos versos, en el que las cuatro divergen, concretamente en el primer hemistiquio, que es «Aleymaña sobrescrito» en O, y «Aljmaña por sobre escripto» en P. Teniendo en cuenta que las cuatro ediciones modernas toman a P como manuscrito de base, interesa compararlas en este punto. Dana Arthur Nelson (1978) reproduce exactamente la lección de P: «enbió-l un escudo en funda bien obrada; / Alimaña por sobre escripto e fue bien acordada», pero el verso c le resulta muy problemático, por lo que lo hace seguir de un signo de interrogación (?)<sup>23</sup>. Sospecha que falta algo («algún término perdido»), aunque en realidad lo que quizás constata, sin decirlo, es la inaceptabilidad sintáctica y métrica del segmento «Alimaña por sobre escripto», y se pregunta si en vez de esto, el poeta pudo escribir «Alimaña teutónica». Pero sin duda sabía que la respuesta era no, el autor no pudo escribir esa tautología. Jesús Cañas resuelve así: «enbiól' un escudo en funda bien obrada; / sobre'scrito Alemaña, e fue bien acordada, / enbióle por parias una rica espada»<sup>24</sup>. Jorge García López edita: «enviol' un escudo en funda bien obrada. / Alimaña por sobre escripto, e fue bien acordada, / enviól' por parias una rica espada»<sup>25</sup>. Y Juan Casas Rigall (2014) adopta esta lectura: «enviól' un escudo en funda bien obrada. / Alemaña sobrescripta –e fue bien acordada–, / enviól' por parias una rica espada»<sup>26</sup>. Los cuatro dividen la estrofa en dos periodos sintácticos, que García

<sup>23</sup> Gonzalo de Berceo: *El libro de Alexandre*. Ed. de Dana Arthur Nelson. Madrid: Gredos. 1979.

<sup>24</sup> *Libro de Alexandre*, ed. de Jesús Cañas Murillo. Madrid, Cátedra. 1988.

<sup>25</sup> Jorge García López, *Alexandre*. Barcelona, Crítica, 2010.

<sup>26</sup> *Libro de Alexandre*, ed. de Juan Casas Rigall. Madrid, Real Academia Española; Barcelona, Galaxia Gutenberg. 2014.

López y Casas Rigall marcan mediante punto, y Nelson y Cañas mediante punto y coma. Se trata, pues, de encontrar una interpretación satisfactoria para los dos últimos versos. Ya hemos visto la de Nelson. Cañas no explicita la suya, y yo no logro descubrirla en su texto. No veo si *sobreescrito* ejerce una función verbal o nominal, y tampoco su relación con su adyacente *Alemaña*. Quizás sea la primera (la verbal), por la falta de concordancia de género entre ambos lexemas. En ese caso *Alemaña* sería OD de *sobreescrito*, pero este verbo exigiría un referente locativo, que podrían ser *escudo* o *funda*, que están en el periodo anterior, o *espada* que es OD de *enbióle* cuyo sujeto es a su vez *Alemaña*. Un verdadero embrollo sintáctico.

La explicación que da García López es de orden semántico. Según afirma en nota al verso 2521C «*por sobre escrito*» significa ‘a modo de pago, en pago de su deuda’. Es decir que Alemania enviaría una espada a Alejandro en pago de su deuda, pero en ese caso habría redundancia con el sintagma «por parias» en el verso siguiente, que ya especifica bien la causa del regalo. García López considera necesario justificar más en detalle su razonamiento y añade que *sobre escrito*, además de ‘inscripción’, puede ser ‘copia, recibo por un pago realizado’, «y aquí en el sentido de ‘escrito de sumisión o de reconocimiento de señorío’». Obviamente, yo no puedo poner en duda las afirmaciones de García López, pero, como no aporta ningún dato documental o lexicográfico que las fundamente he de limitarme a considerarlas simples conjeturas.

Juan Casas Rigall intenta hallar una solución por la vía sintáctica, lo que le lleva a enmendar *sobreescrito* en *sobrescripta*, enmienda que justifica en nota: «*sobrescripta*: tal vez ‘grabada, con una inscripción’ [...] en referencia a la *rica espada* del verso siguiente, por lo que conjeturamos la concordancia en femenino». Cabe señalar que, además del cambio de género, la distancia que en la frase separa al adjetivo *sobrescripta* de su determinado *espada* impone una fuerte violencia a la estructura oracional. Y ello se deja de ver en la difícil reformulación en español actual que propone Juan Casas: «Alemania –y tomó una buena decisión–, con una inscripción, / le envió una rica espada como tributo». También se disloca la sintaxis, sin ganar la significación, en el traslado que propone Elena Catena: «con escrito Alemania, y bien concertada, / envíole por parias una rica espada»<sup>27</sup>.

<sup>27</sup> Elena Catena: *Libro de Alejandro*. Madrid, Castalia. 1985.

Por mi parte, tengo la sospecha de que en un antógrafo del que descienden los mss. O y P se produjo uno de los más banales descuidos de los copistas como es trastocar el orden de dos palabras consecutivas, en este caso, *sobrescrito* y *Alemania*. Y que en el arquetipo los versos 2521b-c se leían así: «[Francia] enuiol un escudo en funda bien obrada / sobrescrito Alemaña e fue bien acordada». Quedan por sacar las consecuencias de esta hipótesis para la reconstrucción de la estrofa. En mi opinión, *sobrescrito* es constituyente del periodo sintáctico de los versos precedentes, a-b, y no del de los posteriores. Por eso partir de un nexo sintáctico con los subsiguientes *Alemaña* o *espada* conduce a resultados insatisfactorios. A mi parecer, entre los versos b y c existe encabalgamiento, es decir, que la oración del verso b se prolonga y termina en el verso siguiente y que *sobrescrito* forma parte de ella, en la cual es determinante de *escudo*. Lo sobrescrito es, por tanto, el escudo y no la espada. La separación entre el nombre (*escudo*) y su atributo (*sobrescrito*) viene impuesta por las exigencias de la métrica del *curso rimado por la cuaderna vía*, es decir la preservación de las catorce sílabas del verso b y de la rima en *-ada*. En un enunciado lineal la oración sería: «envíole un escudo sobrescrito, en funda bien obrada». El escudo que Francia envía a Alejandro llevaba, pues, grabada o pintada una inscripción. También el yelmo que le ofreció Marruecos la llevaba (v. 2519 b), pero en este caso el narrador nos da su contenido: «vassallaje leal». No hace lo mismo para el escudo. Pero creo que podemos proponer alguna conjetura a partir de la variación, que supongo no arbitraria, de lexemas verbales. En 2519 b encontramos *escribir*, cuyo participio *escrito* es elipsis por *había/estaba escrito*, núcleo verbal de una subordinada circunstancial construido transitivamente con *vassallaje leal* como OD. En 2521 c se trata del derivado *sobrescribir*, que, obviamente, no es un sinónimo absoluto de *escribir*. Además, el participio *sobrescrito* es en este caso un mero adjetivo, determinante de *escudo*, cuyo significado es necesario precisar.

El verbo *sobrescribir* está ampliamente documentado desde los primeros siglos medievales con su significado etimológico de ‘escribir sobre’ (o antes), en particular en el lenguaje notarial para designar el hecho de escribir sobre el renglón a fin de corregir un olvido o error del escribano o de los otorgantes. Desde muy pronto de todas las formas del paradigma la de más alta frecuencia de uso es el participio *sobrescrito*, primero con valor de adjetivo, y en seguida con valor sustantivo. Semánticamente *sobrescribir* / *sobrescrito*

sufre un proceso de restricción que lo limita a designar la acción de escribir (o la escritura) que se hace al dorso de las cartas con el nombre y el paradero del destinatario, o bien en el segundo papel con que se envuelve la carta para mayor protección, antes de cerrarla con cera u otra materia sobre la que se imprime un sello<sup>28</sup>. Este ya es el único significado que Covarrubias registra en 1611<sup>29</sup>, formulándolo de manera concisa: «Sobrescribir, poner el título de la carta», donde *título* es latinismo que significa ‘rótulo, inscripción’, es decir, el nombre y dirección del destinatario de la carta, esto es el *sobrescrito*, que Sobrino define como «Le dessus d’une lettre, l’adresse d’un paquet»<sup>30</sup>, y en 1803 la Real Academia (s. v.) como «El letrero que se pone en la cubierta de las cartas».

Pero lógicamente el proceso de cambio semántico hubo de iniciarse muchos años antes. Un ejemplo que quizás guarde cierta analogía con el del *Alexandre* es el que se halla en la versión del Nuevo Testamento de hacia 1260, donde *sobrescripto* designa el nombre de César grabado en una moneda<sup>31</sup>. A finales del siglo xv, en el *Amadís* de Garci Rodríguez de Montalvo, Oriana con el fin de conmover el corazón de Amadís aun antes de que él abra y lea la dramática misiva que ella le envía «puso en el sobrescrito: ‘Yo soy la donzella herida de punta de espada por el corazón, y vos sois el que me feristes’»<sup>32</sup>. La evolución semántica posterior de ese sustantivo *sobrescrito* es bien cono-

<sup>28</sup> «Escruiyó huna carta e cerróla con çera» (*Libro de Apolonio*, v. 222 a).

<sup>29</sup> Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. preparada por Martín de Riquer. Barcelona: Horta. 1943, s. v. *sobre*.

<sup>30</sup> Francisco Sobrino, *Diccionario nuevo de las lenguas española y francesa*. Bruselas, Francisco Foppens. 1705, 335, s. v.

<sup>31</sup> Se trata del célebre pasaje en que los fariseos tienden una asechanza a Jesús preguntándole si había que pagar tributo al César (*Marcos*: 2, 13-17; *Lucas*: 20, 20-26). Vid. *El Nuevo Testamento: versión castellana de hacia 1260*, ed. y estudio de Thomas Montgomery y Spurgeon W. Baldwin. Madrid, Real Academia española, 1970. El valor semántico de ‘inscripción’ es claro en la *General Estoria*, primera parte, f. 87v.: «E aún sobr’esto fizieron escribir en cadauna d’aquellas siete puertas de la cibdad el nombre d’uno de los saberes de las siete artes a que llaman liberales; e el que allí vinié a la puerta leyé aquellos sobrescritos, e si se pagava d’aquel saber que dizié en aquello que él leyé entrava por aquella puerta». Ed. de Pedro Sánchez Prieto-Borja, 2002, Citada apud CORDE.

<sup>32</sup> *Amadís de Gaula*. Ed. de Victoria Cirlot y José Enrique Ruiz Doménech. Barcelona, Planeta, 1991, 348.

cida: pasó a designar el pliego de papel en el que el sobrescrito estaba trazado, y, siendo generalmente ese pliego el que envolvía y encerraba la propia carta, acabó por nombrar el envoltorio mismo (comp. fr. *enveloppe*, ingl. *envelope*), en español *sobre*, por apócope<sup>33</sup>. El substantivo *sobre* aparece por primera vez en el diccionario académico en la edición de 1817, como cuarta acepción de la preposición *sobre* (s. v.), y se lo define como «Lo mismo que sobrescrito», siendo la definición de *sobrescrito* «El letrado que se pone en la cubierta de las cartas». La metonimia que hace pasar a *sobrescrito* de ‘letrado escrito al exterior de una carta’ a ‘el envoltorio de una carta’ no se detecta hasta la ed. de 1852 (p. 644) donde se lo define como «El letrado que se pone en la cubierta de las cartas y la cubierta misma». Fernández de Moratín en cartas de 1821<sup>34</sup> usa indistintamente *sobre* y *sobre exterior*, pero para designar aún la cubierta o pliego en que se envolvía la carta, todavía no el bolsito de papel donde se la introduce. Así se entiende la petición que hace en septiembre de aquel año a Juan Antonio Melón: «Hazme el gusto de poner un sobre a esa esquila, y envíasela a Cabezas», de escribir hoy habría dicho «poner esa esquila en un sobre». Pero este último paso se estaba ya introduciendo en el habla, como lo muestra una escena de *El pelo de la dehesa* (acto III) comedia de Manuel Bretón de los Herreros estrenada en 1840. Elisa está escribiendo una carta, Remigio le pregunta si ya está lista: «¿Está? ¡Al sobre!» Una llamada de campanilla les interrumpe. Elisa con precipitación le da «el billete» a Remigio: «Tome usted. Sin sobre va». Remigio responde: «El sobre no importa un bledo... / Irá a sus manos». Parece indudable que en ese pasaje el substantivo *sobre* se puede definir como «Cubierta de papel en que se incluye la carta, comunicación, tarjeta, etc., que ha de enviarse de una parte a otra». Esa es la definición que le dieron los académicos, pero no lo hicieron hasta la ed. de 1884 de su diccionario (p. 981), que es la primera en que consagran entrada independiente al substantivo *sobre*.

<sup>33</sup> El catalán *sobrescrit* siguió la misma evolución semántica y morfológica que su homólogo castellano, como se ve en la definición que da el *DCVB* (s. v.,2): «Allò que s’escriu per indicar l’adreça d’una carta o d’un altre document». Cita un testimonio del s. XIV en la *Crònica* de Pere IV.

<sup>34</sup> Leandro Fernández de Moratín, *Epistolario*, ed. de René Andioc. Madrid, Castalia. 1973, 457, 458, 470.

Mi opinión es que el adjetivo *sobrescrito* que encontramos en el v. 2521c del *Alexandre* se sitúa en los orígenes de ese largo itinerario semántico, y que hemos de interpretar la oración que analizamos como que el escudo llevaba una inscripción grabada o pintada, verosíblemente una dedicatoria con el nombre del emperador Alejandro a quien iba destinado<sup>35</sup>.

Finalmente, deseo hacer una observación desde el punto de vista métrico en apoyo de mi enmienda al v. 2521c. El primer hemistiquio, según se lee en O («Aleymaña sobrescrito»), es hipermétrico, es decir, que el verso tiene una estructura silábica desequilibrada de 8 + 7. Pero en la rama P, un escriba, quizás por la dificultad que tuvo para interpretarlo, enmendó en «Aljmaña por sobre escrito», con lo cual se incrementa el desequilibrio entre los hemistiquios y el verso pasa a tener 9 + 7 sílabas (doy por supuesta la elisión en *sobre escrito*). En mi opinión, este deterioro del alejandrino basta para rechazar como espuria la preposición *por* añadida en el ms. P, y por tanto la lección del verso 2521c que éste ofrece. En la que yo propongo («sobrescrito. Alemaña, e fue bien acordada,») ambos hemistiquios tienen siete sílabas, aceptando que el primero ha de escandirse con sinalefa. Es cierto que en el *Alexandre* predomina la dialefa, pero tampoco son raros los casos de sinalefa, la cual el autor acepta cuando se ve forzado a ello para conseguir la correcta medida silábica del hemistiquio. Lo mismo ocurre con el principio de la consonancia, roto numerosas veces por rimas asonantes, o incluso con el de la estructura fija del alejandrino de 7 + 7 sílabas con esticomitia y cesura central, sin duda dominante, lo que no excluye la presencia de versos de 8 + 7, 7 + 8, y 8 + 8 sílabas. E igual se puede decir sobre el supuesto principio de no repetición de la misma palabra en posición de rima en versos de la misma estrofa, pues son bastantes los casos en que se las encuentra repetidas en tal posición.

En cuanto a la esticomitia, de manera general se puede afirmar que, en versos de gran longitud, como el alexandrino, tiende a imponerse naturalmente, porque cada verso posee extensión suficiente para desarrollar un

<sup>35</sup> Sin duda se inspiraba en los fastos de la Antigüedad y pretendía remedarlos el duque Guillermo V de Aquitania cuando en 1014 ofreció al emperador Enrique II una espada de oro fino con la siguiente inscripción: HENRICO. IMPERATOR. CAESAR AUGUSTO, según Adémar de Chabannes, *Chronique*, trad. de Edmond Pognon, en *L'an Mille*, [Paris], Gallimard, 1947, 182.

enunciado completo. Por eso para Antonio Machado (*Campos de Castilla*) los versos de Gonzalo de Berceo son «renglones como surcos en pardas sementeras». En cambio, el encabalgamiento resulta ineludible en metros más breves. De ahí su gran frecuencia en las cantigas gallego-portuguesas. No obstante, es obvio que también han de hallarse casos de encabalgamiento en la cuaderna vía<sup>36</sup>. Existen en Berceo, y existen en el *Alexandre*, y el verso que estamos analizando es uno de ellos. Estudiar el encabalgamiento en este extenso poema es algo que nadie ha hecho, según creo, y, por tanto, no puede ser el objeto de este breve trabajo. Solamente, en apoyo de mi argumentación, señalaré aquí otros dos casos.

Creo encontrar un posible encabalgamiento en los versos c-d de la cuaderna 291, que merecen nos detengamos brevemente a analizarlos, ya que su interpretación sintáctico-semántica presenta alguna dificultad, como deja ver la lectura que hacen algunos de los editores modernos. Los dos manuscritos presentan ligeras variantes, pero no en lo que concierne a la estructura prosódica, por lo que doy los versos según el ms. P:

Armenja *que* al çielo tañe por *demonstra*ça  
el arca de Nohe do fiso la folgança.

Dana Arthur Nelson elude el encabalgamiento poniendo coma entre los dos versos, pero yo no logro encontrar sentido a cada uno de ellos por

<sup>36</sup> El encabalgamiento en la poesía medieval castellana está, hasta donde yo sé, poco estudiado. No lo encuentro tratado en la *Historia de la métrica medieval castellana* dirigida por Fernando Gómez Redondo (San Millán de la Cogolla: Cilengua 2016). José Manuel Bustos Gisbert, en su tesis *La introducción del encabalgamiento en la lírica española* (Universidad de Salamanca, 1996), toma como punto de partida el siglo xv. Podríamos decir, remedando al otro, que el encabalgamiento medieval en la península ibérica no existe, pero haberlo, haylo. No existe una práctica consciente, resultado de una reflexión teórica. En este plano las primeras observaciones pertinentes son, según creo, las de Fernando de Herrera y Francisco de la Torre en el siglo xvi. Al poeta medieval el encabalgamiento se lo imponía la praxis versificatoria empírica. Pilar Lorenzo Gradín ha estudiado el caso particular del encabalgamiento con tmesis en la lírica gallego-portuguesa («O encabalgamento léxico na lírica galego-portuguesa», en: *Cantares de amigos. Estudos en homenaxe a Mercedes Brea*. Santiago de Compostela: Universidade de S. de C. 2016, 557-568).

separado. Es obvio que ambos forman un periodo compuesto. Los otros tres editores aceptan el encabalgamiento, pues no interponen ningún signo de puntuación. Jesús Cañas no aclara su lectura del pasaje. Sí lo hacen, mediante una paráfrasis, Jorge García López y Juan Casas Rigall. El primero de ellos edita así:

Armenia, que al cielo tañe por demostraça  
la arca de Noé, do fizo la folgaça.

E interpreta así: «Armenia, que eleva al cielo, como demostración, el arca de Noé, pues allí se detuvo».

La lección de Casas Rigall es esta:

Armenia, que al çielo tañe por demostraça  
el arca de Noé, do fizo la folgaça.

Y traslada así los dos versos al español moderno: «Armenia, que, para demostración, hace llegar al cielo / el arca de Noé, en donde este atracó».

Como se puede apreciar ambos editores adoptan la misma puntuación y hacen una lectura similar del pasaje, de la que discrepo, por los motivos que voy a exponer.

- El núcleo del SV es el verbo *tañe*. Los editores entienden que su OD es <el arca de Noé>, y que <al cielo> es complemento circunstancial del predicado, que expresa el lugar final o destino de la acción del verbo. Pero eso sólo es posible dando a *tañer* un valor semántico de movimiento, algo que, efectivamente, ellos hacen al parafrasearlo como *elevantar*, o *hacer llegar*<sup>37</sup>. Yo no he encontrado tal significado de *tañer* en ningún diccionario ni en el corpus textual de CORDE, por lo que prefiero conservar su sentido primario y etimológico de ‘tocar’, y entiendo que su OD es <al cielo>.

- El sujeto evidente de <tañe> es Armenia, pero el enunciado <Armenia tañe al cielo> sólo es totalmente aceptable considerando <Armenia> substituto metonímico de ‘monte Ararat’, que es donde, según la tradición bíblica, quedó varada el arca de Noé tras el diluvio. El que tañe al cielo por

<sup>37</sup> De hecho, García López aclara en nota: «*tañe*: ‘toca, eleva’».

su elevación es el monte Ararat. Recuérdense que *tañer o tocar el cielo* es un viejo cliché hiperbólico encarecedor de la altura de las montañas. Ignacio de Luzán lo aprovecha al tratar de las imágenes creadas por la fantasía del poeta: «Observa [el poeta], por ejemplo, que un monte muy alto parece a la vista que toca el cielo con su cima y uniendo esta imagen con la de una columna, en cuyo capitel estriba algún edificio, por la semejanza y relación que entre ésta y aquella imagen descubre, firma una nueva imagen, diciendo que aquel monte sostiene el cielo»<sup>38</sup>.

- Ambos editores trasponen el segmento <por demostrança> como un inciso aislado entre comas: «como demostración» (García López), «para demostración» (Casas Rigall). Sintácticamente esa formulación contradice la edición del texto propuesta por uno y otro, donde no existen tales comas, según exige la estructura en encabalgamiento, el cual, por el contrario, las comas impiden. Semánticamente la inclusión de *demostrança* / *demonstración* en un inciso afecta a su significado, que resulta difícil de precisar. ¿Qué quiere decir <elevar al cielo como/para demostración>? En nuestro contexto, *demostrança* carece de autonomía semántica y exige una expansión que le dé sentido completo, esa expansión es, en este caso <[de] dó fiço la folgança el arca de Noé>. El arcaico y raro *demostrança*, como su variante *demonstración*, son deverbales de *demonstrar*, que tiene durante la Edad Media, fuera de la terminología lógico-filosófica, el significado del simple *mostrar* ‘señalar, hacer ver’, valor con el que ocurre en el *Alexandre* veintiuna veces. El diccionario de *Autoridades* (III, 67-68) define pertinentemente ese significado de *demonstrar*, y aún más el de su derivado *demonstración*, de una manera que parece pensada expresamente para explicar nuestra *demostrança*: «Se toma también por señal que hace físicamente evidencia a los sentidos de alguna cosa». En consecuencia, interpreto así: ‘Armenia [=monte Ararat], que se eleva a gran

<sup>38</sup> *La poética o reglas de la poesía en genral, y de sus principales especies*. Ed. de Russell P. Sebold. Madrid: Cátedra, 2008, 296-297. Naturalmente, la imagen es universal, y se recurre a ella cuando se pretende encarecer la altura de algo, cosa o persona. La enorme altura que dieron a sus construcciones los arquitectos norteamericanos desde finales del siglo XIX hizo que, con toda naturalidad, se las llamase *skyscrapers*. Aun alcanzando una altura más modesta, también un poeta (Gerardo Diego) le dice al ciprés de Silos: «que acongojas el cielo con tu lanza».

altitud para mostrar dónde se detuvo el arca de Noé'. Como se ve el pronominal *dónde* es para mí interrogativo indirecto y, por tanto, tónico, como lo era su antecesor medieval *dó*, el cual ha de editarse con tilde. Reformulando los dos versos linealmente y sin hipébaton tendríamos: 'Armenia, que tañe al cielo por demostrança dó fizó la folgança el arca de Noé'.

Otro caso de encabalgamiento es el que creo se produce entre los dos primeros versos de la cuaderna 2566, que Casas Rigall edita así:

Matava los püercos Dizienbre por mañana;  
almorzava los figados por amatar la gana;  
tenié niebla escura siempre por la mañana,  
ca es en essi tiempo ella muy cutiana.

Como Casas Rigall, también los restantes editores aíslan sintácticamente, mediante signos de puntuación, el verso a del verso b. Pero, en mi opinión el límite entre las dos oraciones que ocupan dichos versos no se sitúa al final del verso a, sino después de *Dizienbre*, es decir, que hay un primer encabalgamiento interno entre el primero y el segundo hemistiquio del verso a: «Matava los püercos / Dizienbre». Pero el sintagma *por mañana* no es circunstancial de *matava* sino de *almorzava*, y es constituyente de la segunda oración, que se extiende en el verso b. Por tanto, hay un segundo encabalgamiento interversal: «Por mañana / almorzava los figados». La repetición de *mañana* en posición de rima en los versos a y c, es perfectamente aceptable, pues corresponde al *usus scribendi* del autor. También hay que aceptar la lección *por mañana* del verso a en el ms. O y rechazar la variante *por la mañana*, que presenta el ms. P, porque ésta hace el hemistiquio hipermétrico. En consecuencia, la enmienda que propongo es la siguiente:

Matava los püercos Dizienbre. Por mañana  
almorzava los figados por amatar la gana.

Por el contrario, en el verso c el sintagma «por la mañana» se adecua a la cuenta silábica del hemistiquio. Contra lo que a primera vista se pudiera pensar, la supresión del artículo *la* en el verso *a* («por mañana») no resulta de una intervención arbitraria del autor con el fin de someterse a la prosodia.

Un sintagma preposicional *por mañana* para situar la acción de un predicado en esa parte del día existía en el fondo léxico medieval, aunque le resultase extraño al copista de P. Está ampliamente documentado, y ha seguido en uso durante siglos<sup>39</sup>.

Y los dos versos los interpreto así: ‘Diciembre mataba los puercos. Por la mañana almorzaba los hígados para matar el hambre’. Es cierto que en las matanzas familiares los puercos se solían matar por la mañana, no obstante, también se los podía sacrificar en cualquier otro momento del día o de la noche. En cambio, el almuerzo era, y es aún en muchas áreas hispanohablantes, la colación de la mañana, y sólo de la mañana. El cronosema forma parte del semantema de *almuerzo*, como también lo expresa en su significante el alemán *Frühstück*.

Como conclusión del presente trabajo, propongo la siguiente lectura de la estrofa 2521 del *Libro de Alexandre*:

Non se tuuo por esso França por aontada,  
 enuiol un escudo (en funda bien obrada)  
 sobrescrito. Alemaña, e fue bien acordada,  
 enuiole por parias una rica espada.

FRANCISCO DE BORJA MARCOS ÁLVAREZ  
 Université de Genève

<sup>39</sup> Un ejemplo al azar: «el mesmo rey fizo pregonar que el otro siguiente dia bien por mañana todos quantos en la hueste eran [...] se juntasen en vno en consejo», (*Crónica Troyana*. BNM 1733, (a 1490), fol. 52 v., ed. de Dawn Prince, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1993, citado apud CORDE). Construcciones análogas sin artículo eran posibles para las otras partes del día (por tarde, por noche). En 1693 el cabildo catedralicio de Sigüenza recuerda al maestro de capilla su obligación: «de asistir una hora por mañana y otra por tarde» a la enseñanza de los niños de coro. (*Documentos sobre música en la catedral de Sigüenza*, n° 4507. Ed. de Javier Suárez-Pajares, Madrid: ICCMU, 1998. Citado apud CORDE). Recordemos también que el momento en que Doña Cuaresma huyó del encierro en que la había recluido Don Carnal fue «el sábado por noche». (*Libro de buen amor*, estr. 1208. Ed. de Alberto Blecuá, Madrid, Cátedra, 1998).