

PATRONAZGO LITERARIO EN LA INGLATERRA MEDIEVAL (SS. VII-XIV): UNA VISIÓN PANORÁMICA

Jordi Sánchez Martí
Universidad de Alicante

RESUMEN

Este artículo ofrece una aproximación panorámica a la práctica del patronazgo literario en Inglaterra desde el s. VII al XIV. Durante el período anglosajón las relaciones de patronazgo fueron principalmente de dos tipos: (1) un poeta o *scop* que quedaba vinculado a una corte (p. ej. Déor) y (2) un intérprete o *gleoman* que desarrollaba su actividad no creativa de forma itinerante ante públicos diversos (p. ej. Widsid). Caso aparte es el del pastor Cadmon, quien por intervención divina se convirtió en poeta bíblico y fue acogido en un monasterio. Tras la conquista normanda se introdujo un modelo de patronazgo aristocrático que favoreció la aparición de la figura del autor (p. ej. Wace) que componía sus obras en anglonormando, mientras el inglés era usado por juglares anónimos para deleite de las clases populares. La literatura en lengua inglesa no asistiría a la aparición de sus primeros *autores* (p. ej. Chaucer y Gower) hasta el siglo XIV, gracias en parte al patronazgo del rey Ricardo II.

PALABRAS CLAVE: patronazgo, Cadmon, Wace, juglares, romances.

ABSTRACT

«Literary patronage in medieval England (7th-14th centuries): a survey». This article provides a critical overview of literary patronage in England throughout the Middle Ages. During the Anglo-Saxon period literary patronage took mainly two forms: (1) a poet or *scop* who was attached to a noble household (e.g., Deor), and (2) an entertainer or *gleoman* who made a living by performing in front of different audiences (e.g., Widsith). The herdsman Cædmon is a special case, since he became a religious poet through divine intervention and with the patronage of the abbess Hild. With the Norman Conquest came a new mode of aristocratic patronage that favoured the appearance of the vernacular author (e.g., Wace), who wrote his works in Anglo-Norman; in contrast, it was the jongleurs that used English to entertain the popular classes. The advent of vernacular authorship in English (e.g., Chaucer and Gower) occurred in the second half of the fourteenth century, and the patronage of King Richard II played no small part.

KEY WORDS: patronage, Cædmon, Wace, jongleurs, romances.



Nuestra comprensión del mundo, tanto presente como histórico, está necesariamente mediatizada por las palabras que utilizamos para describirlo, es decir, para explicarlo. En el tema que nos ocupa, el del mecenazgo medieval, puede resultar útil detenernos brevemente a considerar el significado que denota la palabra *mecenazgo*. El diccionario de María Moliner define *mecenazgo* como «acción del Mecenas» en alusión a Gaius Maecenas (†8 a.C.)¹, caballero romano famoso por haber patrocinado las carreras literarias, entre otros, de Horacio y Virgilio². Tal fue su reputación que en buena parte de las lenguas europeas su nombre se transformó en sinónimo de patrono de las letras. En el caso del castellano, la palabra *Mecenas* recibe dos definiciones según María Moliner: (1) «Con respecto a un artista, persona rica o poderosa que le protege»; (2) «Persona rica o poderosa que protege, en general, a los artistas o a las personas que realizan otros trabajos intelectuales».

Probablemente estaríamos de acuerdo en aceptar que el personaje medieval que mejor encarnó las cualidades de Gaius Maecenas como patrocinador de las letras y las artes fue Lorenzo de Medici (†1492), quien dio cobertura a artistas de la talla de Botticelli, Leonardo da Vinci y Miguel Ángel³. Sin embargo, en la Inglaterra medieval buena parte de la actividad literaria se produjo en condiciones muy distintas del ideal de mecenazgo que representan los dos prohombres itálicos antes mencionados. Como veremos, en general no concurrieron las circunstancias de esplendor y generosidad que comúnmente asociamos al mecenazgo en sentido estricto.

Por ello, en el caso de la literatura inglesa medieval, quizás resulte más exacto desde un punto de vista histórico utilizar el término *patronazgo* en lugar de *mecenazgo*⁴. La mejor adecuación semántica de la palabra *patronazgo* no reside en su sentido denotativo, que es casi idéntico al de *mecenazgo* según la definición de Moliner: «protección o ayuda prestados a alguien por un patrono o persona con poder o influencia» (s. v. *patronato*). La mayor pertinencia la encontramos en su origen etimológico, que en realidad se remonta al latín *pater* («padre»)⁵. Mientras que *mecenazgo* tiene connotaciones de grandiosidad e incluso de opulencia, *patronazgo* alude a un acomodo o acuerdo de carácter más modesto, incluso podríamos llamarlo familiar o doméstico o, en ocasiones, paternalista. Y es esa proximidad o

¹ M. MOLINER, *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos, 1994, s. v. *mecenazgo*.

² Para más información biográfica de Gaius Maecenas, véase J. ROBERTS, *The Oxford Dictionary of the Classical World*. Oxford, Oxford University Press, 2005, p. 442.

³ Para más información biográfica sobre los Medici, véase J. KIRSHNER, «Medici», en J.R. STRAYER (ed.), *Dictionary of the Middle Ages*, Nueva York, N.Y., Charles Scribner's Sons, 1987, vol. 8, pp. 242-44.

⁴ Nótese que en inglés las actividades de patrocinio literario se describen con un sustantivo cognado de *patronazgo*: *patronage*. En cambio, *Maecenasship*, cognado de *mecenazgo*, tiene un uso residual entre los angloparlantes. Para todos los vocablos ingleses, véase J.A. SIMPSON y E. WEINER (eds.), *Oxford English Dictionary*, 2ª ed. Oxford, Oxford University Press, 1989.

⁵ *Patrón* < lat. PATRONUS (= PATR-, PATER + -ONUS), «patrono, protector, defensor»; vid. J. COROMINAS y J.A. PASCUAL, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid, Gredos, 1997, s. v. *padre*.

familiaridad entre los agentes implicados la que caracteriza en buena medida este fenómeno literario en el contexto inglés durante la Edad Media.

Cuando nos referimos al patronazgo literario exclusivamente, resulta muy útil como punto de partida para nuestra discusión una definición propuesta para la etapa tardomedieval inglesa y que viene a decir lo siguiente: «Literary patronage... ultimately... comes down to... a human relationship based on exchange, a relationship between a person with money and a person with a book»⁶. El patronazgo queda así reducido a una transacción cuasicomercial en la cual el producto deseado por una parte es la literatura y por la otra una ganancia material. Sin embargo, la literatura puede adquirir diferentes manifestaciones y no sólo la del objeto físico que conocemos como libro, del mismo modo que la recompensa del artista literario no se limitaría al dinero. Por lo tanto la definición anterior resultaría incompleta, ya que sólo es aplicable a una forma muy específica de patronazgo literario. Para adecuar la definición al fenómeno histórico que se quiere explicar, deberíamos describir el producto literario no como *libro*, sino más exactamente como *texto*, y asimismo reconocer que la gratificación no sería exclusivamente económica, sino que también podría incluir objetos de valor monetario y beneficios menos tangibles como la protección o el reconocimiento de la corte y en ocasiones simplemente su impulso moral. Esta ampliación del concepto de *patronazgo literario* nos permite aproximarnos a esta actividad con mayores garantías de integrar sus múltiples manifestaciones a lo largo del periodo medieval en Inglaterra, como nos proponemos en este artículo.

A grandes rasgos los estudiosos han reconocido la existencia de tres etapas en el desarrollo del patronazgo de las letras en la Inglaterra medieval⁷. Se trataría respectivamente de las fases del bardo, del juglar y del autor vernacular, todas ellas en correlación cronológica secuencial imperfecta y asimétrica, dependiendo de la lengua vehicular, como veremos. Empezaré refiriéndome a la fase del bardo, que grosso modo abarcaría el periodo histórico anterior a la conquista normanda de 1066. En la Inglaterra anglosajona se puede establecer una distinción entre dos tipos de bardos descritos con las palabras del inglés antiguo *scop* y *gleoman*. Tradicionalmente se ha considerado que el *scop* ocupaba una posición social respetada por encargarse de las labores de creación y difusión literaria dentro de la corte, para la cual actuaba en las ocasiones solemnes⁸. Un ejemplo nos lo ofrece *Beowulf*, donde observamos cómo tras la victoria del héroe sobre Gréndel se requirieron los servicios de «Hroþgares scop» (v. 1066), del *scop* del rey Hróðgar, para celebrar este triunfo con la narra-

⁶ P.J. LUCAS, «The growth and development of English literary patronage in the Later Middle Ages and Early Renaissance». *The Library*, 6ª ser., vol. 4 (1982), p. 223.

⁷ Vid. R.F. GREEN, «Patronage, Literary», en P.E. SZARMARCH (ed.), *Medieval England: An Encyclopedia*. Nueva York, N.Y., Garland, 1998, pp. 585-87. Para las diferentes fases del patronazgo literario del medievo en el conjunto de Europa occidental, véase K.J. HOLZKNECHT, *Literary Patronage in the Middle Ages*. Menasha, (WISC), George Banta, 1923, esp. pp. 21-73.

⁸ El *Oxford English Dictionary* define *scop* como «an Old English poet or minstrel» (s.v. *scop*, n.).





ción de la historia de Finn⁹. Por contra, el *gleoman* tenía una consideración social inferior por tratarse no de un compositor de poesía sino de un mero intérprete que se ganaba la vida de forma ambulante cantando los poemas de otros, como podría ser el caso de Wídsid, como se comentará más adelante¹⁰. Pero si bien resulta fácil desde un punto de vista teórico distinguir entre estas dos figuras bárdicas, lo cierto es que como reconocen Lefferts y Rastall, «in practice their functions may have been indistinguishable» en el final del periodo anglosajón¹¹, al cual corresponden buena parte de los testimonios escritos que poseemos.

En cualquier caso, la actividad literaria tanto del *scop* como del *gleoman* estaba determinada por las tecnologías de la comunicación propias de ese momento histórico. Tanto el alfabeto latino como la escritura en pergamino fueron introducidos en Inglaterra por los misioneros cristianos en el s. VII. Antes las tribus anglosajonas sólo habían conocido su rudimentario alfabeto rúnico, usado para breves inscripciones principalmente en piedra, pero que no era apto para copiar escritos extensos o para transportarlos con facilidad¹². De ahí que tanto la composición como la difusión de la literatura se produjese de forma oral y que los textos no quedasen recogidos en un soporte físico sino en la memoria de estos bardos¹³.

La introducción de la cultura escrita codicológica, sin embargo, no sirvió para que las prácticas literarias autóctonas fuesen abandonadas. Y no fue así en buena medida porque los conocimientos que requería esta tecnología superior eran del dominio casi exclusivo de la Iglesia. Me estoy refiriendo por una parte al conocimiento tecnológico, que incluiría el tratamiento de pieles, la producción de la tinta y el propio alfabeto latino, y por otra a las habilidades de la escritura y la lectura, necesarias para almacenar y recuperar textos con la nueva tecnología. Como es lógico, la prioridad de la Iglesia no consistía en promover o preservar la expresión poética popular de Britania, pero sin su necesaria concurrencia la tradición literaria anglosajona podría haber desaparecido sin dejar apenas rastro. Resulta ilustrativo de esta situación que el *Himno de Cadmon*, probablemente la composición poética más antigua en inglés antiguo, se conserve gracias a que Beda el Venerable (†735)

⁹ Para el texto original, véase R.D. FULK, R.E. BJORK y J.D. NILES (eds.), *Klaeber's Beowulf*. Toronto, University of Toronto Press, 2008; la historia de Finn se cuenta en los vv. 1063-1159; la versión castellana se puede consultar en L. LERATE y J. LERATE (trads.), *Beowulf y otros poemas anglosajones (Siglos VII-X)*. Madrid, Alianza, 1986, pp. 57-59.

¹⁰ El *Oxford English Dictionary* define *gleoman* como «a professional entertainer at social gatherings; esp. a singer, musician, or minstrel» (s.v. *gleeman*, n.). Para esta distinción entre *scop* y *gleoman*, véase J. OPLAND, *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*. New Haven (CONN) Yale University Press, 1980, pp. 213-16, 243.

¹¹ P.M. LEFFERTS y R. RASTALL, «Minstrels and minstrelsy», en *Medieval England: An Encyclopedia*, p. 516.

¹² Para más información, véase R.I. PAGE, *An Introduction to English Runes*, Londres, Methuen, 1973.

¹³ Sobre la oralidad de la literatura anglosajona, véase J. OPLAND, *op. cit.*

decidió incluirla en el texto latino de su *Historia ecclesiastica gentis Anglorum* (731)¹⁴. Cadmon (fl. c. 670), un pastor analfabeto que por voluntad divina recibió el don de la poesía en un sueño, compuso su primer poema en honor a Dios como creador de todas las cosas¹⁵. Era un milagro que alguien que no había mostrado ninguna inclinación literaria pudiese de la noche a la mañana versificar episodios de la historia sagrada. Resultaba además novedoso en el contexto anglosajón que la temática sacra recibiese un tratamiento poético y parece que Cadmon fue el primero en hacerlo en inglés antiguo. Todo hace pensar que en un primer momento la literatura de inspiración bíblica tuvo un público todavía minoritario pero muy interesado en promover que la religión cristiana se beneficiase de una mayor difusión a través de la poesía vernacular. Tal es así que la abadesa Hild (c. 614-680) supo reconocer la oportunidad y le propuso un acuerdo a Cadmon que en toda regla supone el primer acto de patronazgo literario de la Inglaterra medieval del cual tenemos constancia. Según el testimonio de Beda, «Unde mox abbatissa amplexata gratiam Dei in viro, saecularem illum habitum relinquere, et monachicum suscipere propositum docuit, susceptumque in monasterium cum omnibus suis fratrum cohorti adsociavit, iussitque illum seriem sacrae historiae doceri»¹⁶. A cambio de los menesteres literarios de Cadmon, dedicado a parafrasear poéticamente las sagradas escrituras, la abadesa le ofrecía su ingreso en la comunidad religiosa de Whitby con todos los beneficios que ello conllevaba.

Obviamente las circunstancias que concurren en el caso de Cadmon son excepcionales y no pueden adquirir la condición de norma. Pero independientemente de la veracidad que le queramos atribuir a los hechos milagrosos descritos por Beda, debemos pensar que éste de algún modo estaba reflejando la realidad de la cultura literaria de su tiempo. Sin ir más lejos, el *modus operandi* de Cadmon parece estar inspirado en el modelo de los bardos anglosajones, si nos atenemos a la información que nos aporta Beda: «At ipse cuncta quae audiendo discere poterat, rememorando secum et quasi mundum animal ruminando, in carmen dulcissimum convertebat»¹⁷.

¹⁴ Para información biográfica sobre Beda, véase J. CAMPBELL, «Bede (673/4-735)», en H.C.G. MATTHEW y B. HARRISON (eds.), *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford, Oxford University Press, 2004, vol. 4, pp. 758-65. Para una traducción castellana del *Himno de Cadmon*, véase LERATE y LERATE (trads.), *op. cit.*, pp. 169-70.

¹⁵ Para más información biográfica, véase E.G. STANLEY, «Cædmon (fl. c. 670)», en *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 9, pp. 427-28. Para una revisión crítica de la datación del *Himno*, véase D. CRONAN, «Cædmon's Hymn: Context and dating», *English Studies*, vol. 91 (2010), pp. 817-25.

¹⁶ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, IV.4, en J.E. KING (ed.), *Baedae Opera Historica*, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1963, vol. 2, p. 146. «La abadesa [Hild], que había reconocido la gracia de Dios en este hombre [Cadmon], le indicó que abandonase el hábito secular y tomase el voto monacal. La abadesa, con todos los suyos, acogió a Cadmon en la comunidad de hermanos y ordenó que se le instruyese en la historia sagrada al completo». En este artículo hay que entender que todas las traducciones son mías mientras no se indique lo contrario.

¹⁷ *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*, vol. 2, pp. 144-46. «[Cadmon] Lo aprendió todo escuchándoles para después memorizarlo y rumiarlo como si fuese un animal educado para finalmente convertirlo en dulcisonos versos».





Es decir, esta actividad poética se realizaba con las mismas herramientas de que disponían los poetas anglosajones, como eran los textos orales y la memoria¹⁸. La principal diferencia, que no la única, radicaba en el gusto literario de Cadmon, que prefirió cultivar las historias bíblicas, o quizás fue conminado a ello. Pero hay también otras diferencias de orden práctico que afectan a la naturaleza del patronazgo y por tanto a la actividad creativa de Cadmon. El patronazgo que la abadesa Hild le ofreció a Cadmon para que desarrollase su talento literario era (1) constante, porque se formalizó sin límite de tiempo; (2) organizado, porque seguía lo acordado previamente; y (3) colectivo, porque los garantes del patronazgo eran los miembros del monasterio como comunidad. Por consiguiente, Cadmon podía dedicarse a la composición poética con una estabilidad notoria que contrasta con las circunstancias que afectaron a los *gleomen* en particular y a los poetas medievales coetáneos que disponían normalmente de un patronazgo que Holzknecht ha caracterizado como «sporadic, unorganized, and individual»¹⁹.

Una muestra del *modus vivendi* inestable y frágil de los *gleomen* anglosajones, con sus sacrificios y sus alegrías, nos la ofrece el poema que conocemos como *Widsid*. Este texto narra la trayectoria personal del poeta Widsid, nombre que en inglés antiguo significa «largo viaje»²⁰. Y precisamente el poeta nos describe un largo viaje, tanto geográfico como cronológico, que ficticiamente transcurre por Europa entre los siglos IV y VI visitando las principales cortes y narrando las hazañas de sus héroes legendarios. Como el poeta afirma, «Swa ic geondferde fela fremdra londa / geond ginne grund (...). / Forþon ic mæg singan ond secgan spell» (vv. 50-54)²¹. El poeta está reivindicando esa experiencia directa del mundo como garantía de autenticidad literaria para todo el repertorio temático que se ofrece a desplegar²². Pero al final del poema también se incluye una reflexión reveladora de las claves de la profesión literaria en la llamada fase del bardo:

Swa scriþende gesceapum hweorfað
 gleomen gumena geond grunda fela,
 þearfe secgað, þoncword sprecaþ,
 simle suð opþe norð summe gemetað

¹⁸ Véase D.K. FRY, «The memory of Cædmon», en J.M. FOLEY (ed.), *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, Columbus, Ohio, Slavica, 1981, pp. 282-93.

¹⁹ K.J. HOLZKNECHT, *op. cit.*, p. 16.

²⁰ Véase J.R.C. HALL, *A Concise Anglo-Saxon Dictionary*, 4ª ed., Cambridge, Cambridge University Press, 1960, s. v. *widsið*. Para una discusión sobre la representación del poeta en el texto, véase R. BROWN, «The begging scop and the generous king in *Widsið*», *Neophilologus*, vol. 73 (1989), pp. 281-92. Para un análisis introductorio del texto en castellano, véase F. GALVÁN, *Literatura inglesa medieval*. Madrid, Alianza, 2001, pp. 30-33.

²¹ J. HILL (ed.), *Old English Minor Heroic Poems*. Durham, Durham Medieval Texts, 1994, p. 18; «Así he recorrido las tierras remotas / de todo este mundo (...). / Sé por ello cantar y contar las historias», trad. de LERATE y LERATE, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, p. 137.

²² Véase J. SÁNCHEZ-MARTÍ, «Age matters in Old English literature», en S. LEWIS-SIMPSON (ed.), *Youth and Age in the Medieval North*, Leiden, Brill, 2008, p. 214.

gydda gleawne, geofum unhneawne,
 se þe fore duguþe wile dom aræran,
 eorlscipe æfnan, oþ þæt eal scæceð,
 leoht ond lif somod; lof se gewyrceð,
 hafað under heofonum healfæstne dom.
 (vv. 135-43)²³

[«Así por el mundo —tal es su destino— errante camina el cantor de los hombres; refiere su aprieto, el favor agradece. Al norte o al sur siempre da con alguno que su arte valora, un señor dadivoso que quiere exaltar ante todos su fama, hacer que su gloria perviva hasta el fin de la luz y la vida. ¡Él logra alabanza, se gana renombre que queda en la tierra!»; trad. de LERATE y LERATE, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, p. 139.]

El patronazgo literario al que aspira Wídsid es diametralmente opuesto al que se le había concedido a Cadmon. Mientras éste componía sus textos recluso en el interior de un monasterio, Wídsid se veía abocado a una existencia de constante peregrinar sin rumbo fijo. Mientras Cadmon contaba con un público fiel, el *gleoman* debía ganarse el favor de un público nuevo y diferente en cada ocasión y que al menos su señor fuese dadivoso y estuviese dispuesto a premiarle por su arte. Finalmente, también encontramos una diferencia temática: mientras que Cadmon simplemente debía parafrasear historias bíblicas para satisfacer el gusto de su público cautivo, Wídsid debía referir los hechos gloriosos y las hazañas del señor en cuestión, de ahí que en su repertorio primen las *gesta* o narraciones de corte épico y/o heroico.

En suma, el bardo anglosajón debía estar preparado para realizar sacrificios personales y adaptarse a toda clase de situaciones, renunciando así a una existencia estable y acomodada. Incluso el *scop*, que disfrutaba de unas condiciones privilegiadas, podía por exigencias de su profesión verse desplazado por un competidor, como descubrimos en otro poema en inglés antiguo titulado *El lamento de Déor*. Así lo cuenta en primera persona el propio Déor:

þæt ic bi me sylfum secgan wille,
 þæt ic hwile wæs Heodeninga scop,
 dryhtne dyre; me wæs Deor noma.
 Ahte ic fela wintra folgað tilne,
 holdne hlaford, oþ þæt Heorrenda nu,
 leoðcræftig monn, londryht gepah
 þæt me eorla hleo ær gesealde.
 (vv. 35-41)²⁴

²³ J. HILL (ed.), *op. cit.*, p. 20.

²⁴ *Ibidem*, p. 22. Para una interpretación del poema, véase J. MANDEL, «Exemplum and refrain: The meaning of *Deor*». *Yearbook of English Studies*, vol. 7 (1977), pp. 1-9.



[«Esto yo quiero decir sobre mí: yo he sido cantor del rey hedoningo, que mucho me amaba; era Déor mi nombre. Gocé largos años de aquel menester, de mi afable monarca, mas luego a Herrenda, experto en el canto, el amigo del pueblo mi tierra le dio que a mí diome primero»; trad. de LERATE y LERATE, *Beowulf y otros poemas anglosajones*, p. 134]

Es lógico que tras largos años desempeñando las mismas tareas literarias para el mismo monarca Déor ya no fuese capaz de despertar el mismo entusiasmo y fuese sustituido por el poeta Herrenda. Es decir, que ni el propio *scop* disfrutaba de la estabilidad que se le había concedido a Cadmon.

La conquista normanda del año 1066 puso fin a la llamada etapa del bardo y trajo consigo una nueva cultura literaria que sustituyó las prácticas autóctonas por otras fórmulas tecnológica e institucionalmente más avanzadas. A diferencia de lo que ocurriese en la etapa anterior, la cultura escrita codicológica había tenido entre los normandos una implantación temprana y por tanto había conseguido una mayor penetración social más allá del ámbito eclesiástico. No debe pues extrañarnos que la creación literaria anglonormanda hiciese un uso precoz del medio escrito para su difusión. Para que esto fuese posible, sin embargo, no bastaba con ser competentes para el uso y disfrute de la tecnología de la escritura, sino que había que movilizar los recursos que la cultura escrita demandaba. En otras palabras, se hacía imprescindible el concurso de un benefactor o patrono de las letras que estuviese dispuesto a sufragar como mínimo los elevados costes que la producción de un libro manuscrito implicaba en la época del pergamino. Así, el poeta anglonormando Wace (†c. 1174x83) se benefició nada menos que del patrocinio real para desarrollar su carrera literaria. Para la producción de su *Roman de Brut*, Wace contó con el apoyo de Leonor de Aquitania, a la sazón esposa de Enrique II, según se deduce del siguiente testimonio del poeta inglés Layamon (c. 1200):

þa makede a Frenchis clerç;
Wace wes ihoten þe wel couþe writen.
& he heo 3ef þare æðelen Ælienor
þe wes Henries quene, þes heztes kinges.
(vv. 20-23)²⁵

[«Un escritor francés de gran destreza llamado Wace lo compuso [el libro] y se lo presentó a su noble Leonor, la reina de Enrique, el poderoso rey».]

La ausencia de cualquier dedicatoria o referencia a Leonor en las versiones manuscritas que se conservan del *Roman de Brut* nos pueden hacer dudar de la veracidad de la afirmación de Layamon. No obstante, como sugiriera Gaston Paris, cabe la posibilidad de que efectivamente Wace hiciese entrega a Leonor de una copia

²⁵ LA3AMON, *Brut*. G.L. BROOK y R.F. LESLIE (eds.), Early English Text Society, Original Series, vol. 250, Londres, Oxford University Press, 1963.

manuscrita que ya no se conserva²⁶. En cualquier caso, el *Roman de Brut* no pasó desapercibido en los círculos cortesanos y probablemente fue el motivo por el cual Wace recibió un encargo real, esta vez del propio Enrique II: componer el *Roman de Rou* (c. 1160-1174), una crónica en verso de los duques de Normandía en la cual se glorificase su pasado y se aportasen argumentos para justificar el derecho de los normandos al trono de Inglaterra. A cambio, Wace nos informa de que recibió una gratificación en forma de prebenda, pues fue recompensado por el monarca con una canonjía en Bayeux (vid. III.171-76, 5313-18), aparte de numerosos regalos tanto de Enrique como de Leonor a los que se refiere al principio del poema²⁷. En definitiva, Wace se encontraba en una posición de privilegio, ya que ahora efectivamente contaba con el favor real para producir su historia, como él dice, «*Pur le onur al secunt Henri*» (III.185)²⁸, y resulta fácil entender que merezca el título de primer escritor profesional de las letras francesas²⁹.

No obstante, los testimonios personales que Wace incorpora a su *Roman de Rou* nos permiten vislumbrar que el proceso de creación literaria bajo los auspicios de un patrono no resultaba tan apacible como en un principio pudiéramos suponer. Uno de los problemas a los que alude Wace afecta a sus retribuciones:

Li reis jadis maint bien me fist,
mult me dona, plus me pramist,
e se il tot doné m'eüst
ço qu'il me pramist, mielz me fust.
(vv. III.11425-28)

[«En el pasado el rey se portó muy bien conmigo: mucho me dio y mucho más me prometió, y mejor me hubiese ido si me hubiese dado todo lo que me prometió.»]

El poeta reconoce que Enrique supo ser generoso, pero no lo suficiente, o no en la medida que prometió o que el autor esperaba. Pero del mismo modo que el poeta denuncia cómo la munificencia de Enrique con el tiempo se tornó exigua, Wace también fue modificando su punto de vista narrativo a medida que avanzaba en la ejecución de su cometido. Ese cambio se percibe cuando Wace deja de escribir como un historiógrafo, o un historiador pasivo y fiel a sus fuentes, y pasa a ser un

²⁶ G. PARIS, «Maistre Wace's *Roman de Rou et des ducs de Normandie*». *Romania*, vol. 9 (1880), p. 596.

²⁷ Véase C.H. HASKINS, «Henry II as a patron of literature», en A.G. LITTLE y F.M. POWICKE (ed.), *Essays in Medieval History Presented to Thomas Frederick Tout*, Manchester, Manchester University Press, 1925, p. 73. Aunque la relación de otros miembros de la familia Wace con la canonjía de Bayeux indicarían que el poeta «did not receive his canonry exclusively for services rendered as a court poet and a historian», como ha señalado E. VAN HOUTS, «Wace as historian», en *The History of the Norman People: Wace's Roman de Rou*, Woodbridge, Boydell & Brewer, 2004, p. xxxvi.

²⁸ *Roman de Rou*. A.J. HOLDEN (ed.), Société des Anciens Textes Français. París, Picard, 1970, 3 vols.: «para honor de Enrique II».

²⁹ Cf. N.H. ESTY, «Wace's *Roman de Brut* and the fifteenth century *Prose Brute Chronicle*: A comparative study» (tesis doctoral, Ohio State University, 1978), p. 3.



historiador activo que compone su propio relato histórico del pasado más reciente, en concreto al referir los acontecimientos de la centuria precedente. Ahí es cuando el discurso de Wace resulta polémico y en definitiva incómodo para el monarca³⁰. No sabemos si Wace adoptó esta actitud narrativa ante los incumplimientos del rey, o si Enrique interrumpió sus compensaciones ante el relato crítico de su protegido. En cualquier caso, según la versión de Wace, habría sido el patrono quien decidiera romper el acuerdo que le vinculaba con el autor anglonormando —«quant li reis li a rové faire/laissier la dei, si m'en dei taire» (III.11423-24)³¹— para confiarle la ejecución del encargo a un tal «Maistre Beneeit» (III.11420). Se trata de Benoît de Sainte-Maure, quien supo ceñirse a las exigencias ideológicas de su mandato y así complacer a su patrón con un panegírico idealizante en su *Chronique des ducs de Normandie* (c. 1174-80)³².

Pero las actividades de patronazgo de la corte de Enrique II ni fueron las primeras de la Inglaterra normanda ni tampoco se produjeron de forma aislada. Previamente, Matilda (†1152), la primera esposa de Enrique I, había encargado al monje Benedeit su *Voyage de Saint Brendan* (c. 1106), traducción anglonormanda del texto hibernico-latino *Navigatio Sancti Brendani*³³; más adelante, Philippe de Thaun (fl. 1113×19-1121×35) le dedicaría su *Bestiaire* (1121-1135) a Adela de Lovaina, la segunda esposa de Enrique I. Por otra parte, la promoción de las letras impulsada desde la corte regia encontró correspondencia entre la nobleza provinciana a lo largo de todo el siglo XII. Sirvan de ejemplo los casos de Geffrei Gaimar (fl. 1136-37) y Hue de Rotelande (fl. c. 1175-1185×90). El primero nos informa sobre su *Estoire des Engleis* (c.) que «Ceste estorie fist translater / Dame Custance la gentil» (vv. 6436-37), en alusión a Constanza la esposa de Ralph fitz Gilbert, noble del condado de Lincoln³⁴; mientras que al final de su romance *Protheselaus* Hue de Rotelande revela que fue Gilbert fitz Baderon de Monmouth quien «Cest lyvre me comaunda feire / E de latyn translater» (vv. 12706-7)³⁵.

³⁰ Para el discurso historiográfico de Wace, véase VAN HOUTS, *op. cit.* Por su parte, L. ASHE, *Fiction and History in England, 1066-1200*. Cambridge Studies in Medieval Literature, 68, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 49-55, atribuye al *Roman de Rou* una impopularidad que contrasta con la obra anterior de Wace y que en parte relaciona con los posicionamientos raciales que adopta Wace para justificar la superioridad normanda.

³¹ «Como el rey se lo ha encargado a otro, debo cejar en mi empeño y permanecer en silencio».

³² Véase P. ELEY y P.E. BENNETT, «The Battle of Hastings according to Gaimar, Wace and Benoît: Rhetoric and politics». *Nottingham Medieval Studies*, vol. 43 (1999), pp. 47-78.

³³ El patronazgo activo de Matilda es alabado por William de Malmesbury: «domina nostra ... inter alias uirtutes suas habebat continuum, ut litteris assisteret, cultores earum prouerheret», R.A.B. Mynors *et al.* (eds.), *Gesta regum anglorum*, Ep. 1.3, Oxford: Clarendon Press, 1998, vol. 1, p. 4; «entre sus otras virtudes, nuestra señora nunca dejó de patrocinar la buena literatura y favorecer a aquellos que la practican».

³⁴ I. SHORT (ed.), *Estoire des Engleis*. Oxford, Oxford University Press, 2009, p. 348: «la noble doña Constanza hizo que esta historia se trasladase al francés»; vid. pp. 452-53 para obtener más información sobre Ralph.

³⁵ A.J. HOLDEN (ed.), *Anglo-Norman Text Society*. Londres, Birkbeck College, 1991, p. 174: «Me ordenó que escribiese este libro traduciéndolo del latín». Sobre Gilbert, véase T. HUNT,

Sin embargo, y a pesar de los profundos cambios en la cultura literaria que trajo la conquista normanda, las condiciones en las cuales se producía el patronazgo, en esencia, no se diferenciaban tanto de las del periodo anglosajón. Es evidente que Enrique II tenía una motivación política cuando le encomendó a Wace que escribiese el *Roman de Rou* para exaltar la grandeza de su estirpe; pero lo mismo puede decirse de los señores para quienes cantó Widsid y que únicamente pretendían «hacer que su gloria perviva hasta el fin / de la luz y la vida» (*Widsid*, vv. 141-42). Por otro lado, al igual que Enrique II había destituido a Wace tras al menos catorce años de servicio, cuando el poeta ya no le resultaba útil para sus fines, el rey hedoníngio había hecho lo propio con Déor tras una larga vinculación profesional. Por último, en ambos contextos históricos, la parte débil en la relación contractual que implica el patronazgo era la del provisor literario, ya sea cantor o escritor, pues resultaba fácilmente prescindible y reemplazable, como en los casos de Wace y Déor.

En realidad, las únicas diferencias significativas entre los dos periodos son de orden sociológico, como consecuencia de la elección de lengua y del medio de difusión. Por una parte, el anglonormando o francés insular era una lengua demográficamente minoritaria pero que tenía el máximo prestigio social por ser la lengua que hablaba la clase dominante. Por otra parte, si tenemos en cuenta que la sociedad inglesa autóctona era analfabeta en su práctica totalidad, los textos de tradición escrita difícilmente alcanzarían cotas de popularidad relevante. Es más, las implicaciones sociológicas de esta actividad literaria eran perseguidas y cultivadas de forma consciente por los escritores anglonormandos, a tenor de las siguientes palabras de Wace en su *Roman de Rou*:

Jeo parouc a la riche gent,
ki unt les rentes e le argent,
kar pur eus sunt li livre fait
e bon dit fait e bien retrait.

(III.163-66)

[«Me dirijo a la gente rica, que tiene rentas y dinero, pues para ellos los libros son hechos, y son bien escritos y bien narrados también.»]

Vemos, pues, que la literatura libresca compuesta en anglonormando asumía plenamente su naturaleza elitista, que en última instancia suponía su razón de ser. Pero a cambio esos autores consentían su servidumbre literaria, al atenerse a los criterios estéticos e ideológicos que establecían sus patronos. Como reconoce Wace, esa clase pudiente determinaba qué eran textos «bien escritos y bien narrados» y así esa aristocracia sofisticada fijaba el discurso de lo políticamente correcto; asimismo,

«Rotelande, Hue de (fl. c. 1175-1185x90)», en *Oxford Dictionary of National Biography*, vol. 47, pp. 885-86. Para más información sobre las actividades de patronazgo que propiciaron el desarrollo de la literatura anglonormanda en el s. XII, véase I. SHORT, «Patrons and polyglots: French literature in twelfth-century England». *Anglo-Norman Studies*, vol. 14 (1992), pp. 229-249.



cuando alguien se apartaba del camino fijado, no dudaba en ejercer su poder y prescindir de sus servicios, como le ocurrió al propio Wace.

Independientemente de las posibles presiones ideológicas, lo cierto es que la nobleza anglonormanda apostó desde un primer momento por la promoción de la literatura vernacular, contribuyendo con su implicación directa a que floreciese precozmente una rica cultura literaria³⁶. De este modo se crearon las condiciones necesarias para que se iniciase la fase que Green denomina del *autor vernacular*, en la cual los escritores supieron asimilar todas las facetas de su trabajo que, entre otras, incluía saber tocar todos los resortes para granjearse el favor de algún noble, como hace Gaimar al final de su *Estoire de Engleis*: «Ore dit Gaimar, s'il ad guarant, / del rei Henri dirrat avant» (vv. 6483-84)³⁷. Aunque no todos los escritores, o *repertores* como les llama Giraldus Cambrensis (†1220×23), estuvieron dispuestos a aceptar las restricciones creativas que implicaba el patronazgo literario. Así Giraldus, en el primer prefacio de su *Itinerarium Cambriae* (c. 1191), reivindica la necesidad de que los autores actúen con absoluta independencia sin preocuparse de las recompensas terrenales: «Egregiæ mentis indicium est, ad illud emmitendum elaborare, quo sibi invidiam in vita, gloriam post fata comparaverit»³⁸. Pese a haber entrado al servicio del rey Enrique II en 1184, o precisamente por ello, sabe de la importancia de evitar las injerencias del poder, pero hace una concesión: «Perpetuum est itaque quod auctores, quodque poetæ principaliter affectant; temporale commodum, si forte accesserit, non recusantes»³⁹. Así pues, las ofertas de *temporale commodum* resultan aceptables, pero no a cualquier precio, no habiendo de renunciar o sacrificar las responsabilidades propias de su oficio⁴⁰.

Parece indudable que el *boom* que vivió la literatura en Inglaterra a lo largo de buena parte del siglo XII difícilmente se hubiese producido sin el patronazgo dinámico de las clases nobles. Con su patrocinio de las letras anglonormandas contribuyeron

³⁶ Para una explicación de los posibles factores que facilitaron esta precocidad de la literatura anglonormanda, véase S. CRANE, «Anglo-Norman Cultures in England, 1066-1460», en D. WALLACE (ed.), *The Cambridge History of Medieval English Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, pp. 44-48.

³⁷ «Gaimar ahora afirma que si encuentra un patrono, continuará su historia refiriéndose al rey Enrique I». Más adelante (vv. 6508 y ss.) Gaimar se desdice de sus palabras y renuncia a embarcarse en el nuevo proyecto. Para un análisis de la parte final de su *Estoire des Engleis*, véase I. SHORT, «Gaimar's Epilogue and Geoffrey of Monmouth's *Liber vetustissimus*». *Speculum*, vol. 69 (1994), pp. 323-43.

³⁸ J.F. DIMOCK (ed.), *Giraldi Cambrensis opera*. Londres, 1868, vol. 6, p. 7: «Es un indicio de una mente egregia esforzarse por producir algo que, aunque en vida pueda inducir a envidia, le proporcionará gloria después de muerto».

³⁹ *Ibidem*. «Los autores, en particular los poetas, aspiran a la inmortalidad; esto no implica que deban rechazar ningún emolumento temporal, si se da el caso». Hay que tener en cuenta que durante la etapa tardomedieval se aprecia en Gran Bretaña un cierto prejuicio hacia la historiografía hecha por encargo; cf. K.J. HOLZKNECHT, *op. cit.*, pp. 65-66.

⁴⁰ Nótese que durante el reinado de Enrique II también se apoyó la producción de textos científicos, escritos principalmente en latín. Para más información, véase M. AURELL, *The Plantagenet Empire, 1154-1224*. Harlow, Longman, 2007, pp. 97-101.

a que precozmente se inaugurase la fase del autor vernacular, a la vez que siguieron favoreciendo la cultura escrita en latín. Aunque es cierto que estas actividades literarias tenían un público potencial limitado a las clases cultas y pudientes, eso no significa que el resto de la población se viese privada del acceso a la literatura o más bien del acceso al entretenimiento literario. Simultáneamente al patronazgo de las letras escritas, la transmisión oral de la literatura se siguió promocionando después de la conquista normanda, como ya ocurriese durante el periodo anglosajón. En realidad esta práctica la favorecieron los normandos desde la mismísima batalla de Hastings, en la cual el juglar Taillefer exaltó a las tropas invasoras con la declamación de *La Chanson de Roland*, según el testimonio de Wace:

Taillefer, qui mult bien chantout,
sor un cheval qui tost alout,
devant le duc alout chantant
de Karlemaigne e de Rollant,
e d'Oliver e des vassals,
qui morurent en Rencevals.
(*Roman de Rou*, III.8013-18)

[«Taillefer, que sabía cantar muy bien, avanzaba sobre un veloz corcel por delante del duque cantando las andanzas de Carlomagno, Roldán y Oliveros, y de sus vasallos, que murieron en Roncesvalles».]

Sin entrar a valorar la historicidad del legendario Taillefer, su presencia en otras obras historiográficas de los siglos XI y XII permite inferir al menos que la figura histórica del juglar no resultaba en absoluto anómala para sus coetáneos⁴¹. Es más, el hecho de que este individuo aparezca designado con su nombre propio es un claro indicativo de la relevancia de la figura del juglar, como también ocurre en el caso de sus homólogos anglosajones, los bardos Déor y Widsid. De hecho, en los siglos posteriores tenemos constancia escrita de la presencia estable en círculos cortesanos de juglares, conocidos como *ministralli regi*, los ministriles del rey, encargados de proporcionar entretenimiento musical y cantado⁴². Se trataba, pues, de artistas profesionales que habían obtenido una posición estable y un estatus reconocido para desempeñar una actividad literaria pública y complementaria a la labor de los autores vernaculares que recibían patrocinio real. Sin embargo, mientras estos últimos alardeaban del carácter elitista de sus creaciones, los juglares podían dar una mayor proyección social a los textos que recitaban.

⁴¹ Para más información sobre alusiones a Taillefer, véase W. SAYERS, «The Jongleur Taillefer at Hastings: Antecedents and literary fate». *Viator*, vol. 14 (1983), pp. 77-88.

⁴² Véase J. SOUTHWORTH, *The English Medieval Minstrel*. Woodbridge, Boydell, 1989. Para las diversas actividades asociadas con el juglar o *minstrel* en Inglaterra, véase K. REICHL, «Orality and performance», en R.L. RADULESCU y C.J. RUSHTON (eds.), *A Companion to Medieval Popular Romance*, Studies in Medieval Romance 10, Cambridge, D.S. Brewer, 2009, pp. 137-38.



En cualquier caso, el público potencial de la literatura anglonormanda, ya sea en formato oral o escrito, no dejaba de representar un porcentaje marginal en el conjunto de la sociedad inglesa. Y esto era así principalmente debido a la situación sociolingüística de diglosia, ya que el idioma utilizado por los autores y juglares patrocinados por la corona inglesa era distinto del que usaba la población autóctona del país, cuya lengua materna continuó siendo el inglés⁴³. Esta mayoría anglófona, sin embargo, no disponía de los recursos suficientes para el patrocinio de las letras, en particular para favorecer la transmisión manuscrita de la tradición literaria en lengua inglesa, ya que los nuevos colonos normandos habían suplantado a la clase dirigente propia. La única alternativa viable para satisfacer las necesidades de entretenimiento literario de esa amplia capa social carente de recursos y de formación pasaba por explotar los medios de difusión oral a través de los juglares.

Por todo ello, los juglares en lengua inglesa debieron de jugar un papel clave en la supervivencia de la tradición literaria propia, principalmente durante los siglos XII y XIII, cuando mayor era el predominio socio-cultural anglonormando. Esta forma de transmisión, oral y memorística, garantizaba un fácil acceso a los textos a un público amplio y de condición social varia. Pero las características propias de la difusión oral influyeron directamente sobre la naturaleza de los textos seleccionados debido a la interacción que se producía con el público y que permitía a los juglares percibir y sondear el gusto y las preferencias de su auditorio. Mientras que en épocas anteriores primó el gusto por las historias épico-heroicas, ahora se imponía el género del romance caballeresco, cuya popularidad en Inglaterra se prolongó de forma ininterrumpida hasta el siglo XVII sucesivamente en formato oral, manuscrito e impreso⁴⁴. Precisamente, como han señalado otros estudiosos, «from roughly 1100 to 1500, the *jongleurs* of England served as the primary agents for the mass publication of narrative poetry. To largely illiterate audiences, the *jongleurs* provided the only means by which the romances might be enjoyed»⁴⁵.

Pero aquí debemos mencionar una situación que resulta paradójica para los medievalistas: por una parte, las únicas evidencias literarias del Medievo que tenemos se conservan en manuscritos; pero por otra, el recitado de los romances es en esencia un hecho efímero que no deja ninguna huella o evidencia física. Esta realidad compleja no la quiso ver un grupo influyente de académicos, con Derek Brewer y Derek Pearsall a la cabeza, que en las últimas décadas del siglo XX adoptaron un positivismo codicológico que excluía cualquier tipo de transmisión oral

⁴³ Para una visión panorámica sobre la situación sociolingüística del inglés a lo largo de la Edad Media, véase T.W. MACHAN, *English in the Middle Ages*. Oxford, Oxford University Press, 2003.

⁴⁴ Para un estudio de la evolución del género, véase H. COOPER, *The English Romance in Time: Transforming Motifs from Geoffrey of Monmouth to the Death of Shakespeare*. Oxford, Oxford University Press, 2004.

⁴⁵ W. QUINN y A. HALL, *Jongleur: A Modified Theory of Oral Improvisation and Its Effects on the Performance and Transmission of Middle English Romance*. Washington, D.C., 1982, p. 1; citado en A. TAYLOR, «Fragmentation, corruption, and minstrel narration: The question of the Middle English romances». *Yearbook of English Studies*, vol. 22 (1992), p. 41.

de estos textos⁴⁶. Para ello negaron toda validez a las referencias metatextuales que aluden a la dimensión oral de algunas de estas obras con el siguiente argumento: «it can be taken as a general rule that references within a romance to a listening audience do not provide a certain indication of the actual mode of delivery, since some dramatization of the author-audience relationship is characteristic of nearly all literature»⁴⁷. Estos planteamientos se han ido abandonando en los últimos años a partir de trabajos que detectan variación textual atribuible a la transmisión oral y memorística, cosa que ha redundado en una interpretación más literal de las referencias metatextuales⁴⁸.

Algunos romances empiezan con una recreación o dramatización de las circunstancias en las que podía producirse el recitado de estas obras. Sirva de ejemplo el caso de *Havelok* compuesto a finales del siglo XIII:

Herknet to me, gode men—
 Wiues, maydnes, and alle men—
 Of a tale þat Ich you wile telle,
 Wo-so it wile here and þer-to duelle.
 Þe tale is of Haulok imaked:
 (...)
 Þat ye mowen nou yhere,
 And þe tale ye mowen ylere.
 At þe biginning of vre tale,
 Fil me a cuppe of ful gode ale,
 And wile drinken her Y spelle.
 (vv. 1-5, 12-15)⁴⁹

[«Escuchad, buena gente, esposas, doncellas y hombres en general, la historia que les voy a contar, a los que quieran quedarse y escucharla. La historia trata de Havelok. (...) Todo lo podéis oír sobre él y conocer su historia al completo. Antes de empezar nuestro relato, llenadme una buena pinta de cerveza y yo me la beberé mientras os cuento la historia.»]

Estos versos iniciales contienen datos relevantes para visualizar el acto de comunicación y entretenimiento literarios. Primero, la voz del narrador se corresponde con la de un intérprete que en primera persona anticipa la transmisión oral del texto

⁴⁶ Para una revisión de los postulados de esta posición, véase A. PUTTER, «A historical introduction», en A. PUTTER y J. GILBERT (ed.), *The Spirit of Medieval English Popular Romance*, Harlow, Longman, 2000, pp. 3-7.

⁴⁷ D. PEARSALL, «The English romance in the fifteenth century». *Essays and Studies*, n.s., vol. 29 (1976), p. 61.

⁴⁸ El trabajo que inclinó la balanza hacia la hipótesis de la transmisión oral fue M. McGILLIVRAY, *Memorization in the Transmission of the Middle English Romances*. Nueva York (NY), Garland, 1990.

⁴⁹ G.V. SMITHERS (ed.), *Havelok*. Oxford, Clarendon Press, 1987.



ante un público presente. Segundo, el público destinatario o implícito del romance lo forma gente de toda condición social, sin marginar a las mujeres⁵⁰. Este último no es un detalle baladí, ya que la mención explícita al público femenino representa una invitación a participar de la actividad literaria⁵¹. Tercero, el narrador intenta crear una atmósfera de proximidad y complicidad con su público al dirigirse a ellos directamente: nótese cómo utiliza las formas pronominales de segunda persona del plural *ye* (nominativo) y *you* (acusativo) y también cómo se refiere al relato como *vre* («nuestro»). Es decir, la transmisión y recepción de este romance está concebida para que se transforme en una actividad colectiva y participativa orquestada por un profesional que quiere granjearse el favor y la recompensa del público. Por último, estos versos sirven para publicitar un producto literario y captar el interés de los potenciales clientes y que así decidan «quedarse y escuchar la narración» (v. 4).

Nos quedan por despejar dos dudas: primero, ¿podemos identificar a estos profesionales con la figura del juglar?; y segundo, ¿hasta qué punto sabemos que recitaban los textos de memoria? Respecto a la participación de los juglares como agentes de difusión oral de los romances, existen evidencias textuales de fuentes tanto literarias como extraliterarias que la confirmarían. En el romance conocido como el *Laud Troy Book* (c. 1400) el narrador menciona un extenso catálogo de los protagonistas de una serie de romances medievales ingleses y lo cierra con el siguiente comentario:

In Romaunces that of hem ben made
That gestoures often dos of hem gestes
At Mangeres and at grete ffestes.
(vv. 22-24)⁵²

[«En los romances que se han hecho sobre esos personajes cuyas gestas relatan a menudo los juglares en banquetes y en celebraciones importantes.»]

⁵⁰ Para el concepto de *público implícito*, véase P. STROHM, «Chaucer's audience(s): Fictional, implied, intended, actual». *Chaucer Review*, vol. 18 (1983), pp. 137-64.

⁵¹ Parece ser que el género de los romances caballerescos resultaba atractivo para el público femenino. Así en *Troilus and Criseyde* Chaucer nos muestra a Criseyde leyendo con su doncella un romance de Tebas (II.100-1), posiblemente el *Roman de Thèbes*; véase la nota explicativa de S.A. BARNEY a estos versos, en L.D. BENSON (ed.), *The Riverside Chaucer*, 3ª ed. Boston, Mass., Houghton Mifflin, 1987, p. 1031. Tal fue así en toda Europa que, en su tratado *Formación de la mujer cristiana* (1523), Juan Luis Vives describe estos textos como «libros pestíferos» (I.v) y recomienda que las mujeres eviten su lectura pernicioso; véase L. RIBER (trad.), *Obras completas*. Madrid, Aguilar, 1947, vol. 1, p. 1003. Aunque a la luz de lo que nos cuenta el propio Cervantes, no parece que el mensaje de Vives surtiese efecto, pues vemos cómo Luscinda tenía el *Amadís de Gaula* como texto preferido (I.xxiv), o cómo Dorotea «había leído muchos libros de caballerías» (I.xxix); véase F. RICO (ed.), *Don Quijote de la Mancha*, Barcelona, Crítica, 2001, p. 335.

⁵² J.E. WÜLFING (ed.), *The Laud Troy Book: A Romance of about 1400 A.D.*. Early English Text Society, Original Series, vol. 121. Londres, K. Paul, Trench, Trübner, 1902; cf. *Emaré*, en W.H. FRENCH y C.B. HALE (eds.), *Middle English Metrical Romances*, Nueva York (NY), Prentice-Hall, 1930, p. 424 (vv. 13-18).

El otro testimonio relevante aparece en el *Speculum Vitae* (c. 1375), una guía confesional para párrocos, escrita en inglés y atribuida a William of Nassyngton, clérigo de la diócesis de York:

I warne yhow first at þe bygynnyng,
I wil make na vayne carpyng
Of dedes of armes ne of amours,
Als dose mynstraylles and iestours
Þat mas carpyng in many place
Of Octouyane and Isambrase
And of many othir iestes,
And namely whan þai cum to festes.
(vv. 35-42)⁵³

[«Os quiero advertir desde el principio que no tengo intención de hacer un relato vano sobre hechos de armas y de amores, como esos juglares y copleros que en muchos sitios —en particular en las fiestas— narran las gestas de Octaviano, Isebras y de muchos otros.»]

En ambos casos se alude a los juglares —descritos como *mynstraylles* y *gestours*— como los responsables de difundir oralmente romances caballerescos en un contexto festivo, a modo de entretenimiento. Pero el testimonio del *Speculum Vitae* nos permite corroborar que las referencias textuales a la difusión juglaresca de los romances no son una creación literaria, sino que aluden a una realidad relativamente común en la Inglaterra tardomedieval.

La segunda cuestión se refiere al carácter memorístico de los recitados juglarescos. Existen en los romances que se conservan indicios que apuntan a la transmisión memorística de estos textos, como son las anticipaciones, que se producen cuando unas palabras se insertan en varios versos o episodios antes de su lugar correspondiente, y el efecto contrario, que podemos denominar de recuerdo aplazado⁵⁴. Este tipo de variación textual no se produce cuando la transmisión textual es escrita, sino que es un indicio que nos ha permitido intuir la memorización de diversos romances medievales ingleses, incluyendo *Beves of Hamtoun*, *Guy of Warwick* e *Ipomydon B.*⁵⁵

En suma, tras las conquista normanda la tradición literaria en lengua inglesa vio considerablemente reducido su espacio de difusión, que pasó a ser ocupado en buena medida por juglares. Estos juglares supieron explotar comercialmente la de-

⁵³ R. HANNA (ed.), *Speculum Vitae: A Reading Edition*. Early English Text Society, Original Series, vol. 331. Oxford, Oxford University Press, 2008; véase pp. LX-LXII para una revisión de las teorías sobre la autoría.

⁵⁴ Estas propuestas son de MCGILLIVRAY, *op. cit.*

⁵⁵ Para un listado completo, véase A. PUTTER, *op. cit.*, p. 33 n. 22, y J. SÁNCHEZ-MARTÍ, «Reading romance in late medieval England: The case of the Middle English *Ipomedon*». *Philological Quarterly*, vol. 83 (2004), pp. 22-25.

manda existente de literatura en la lengua propia adaptando su repertorio al gusto de un público que se nutría sobre todo de las clases populares. Un efecto directo de este patronazgo popular fue la primacía del género caballeresco en las letras inglesas, que posteriormente se trasladaría a la cultura manuscrita y al medio impreso. Pero, mientras esto ocurría, las circunstancias políticas —y por consiguiente las sociolingüísticas— fueron evolucionando hacia una desafección por la herencia francesa, que a su vez redundó en la afirmación y promoción de las manifestaciones culturales propiamente inglesas. En ese contexto fue desapareciendo paulatinamente el estigma asociado a la lengua inglesa, de modo que en la segunda mitad del siglo XIV se dan ya las condiciones necesarias para la aparición del *autor vernacular* anglófono, con los poetas Geoffrey Chaucer (†1400) y John Gower (†1408) a la cabeza. Con estos autores la literatura en lengua inglesa alcanzó su mayoría de edad y no debe extrañarnos que las generaciones inmediatamente posteriores ya les reconocieran como padres fundadores de la tradición literaria compuesta en inglés⁵⁶. No obstante, la producción literaria tanto de Chaucer como de Gower no fue ajena a las tendencias y logros de la tradición francófona, sino que fueron en buena medida deudores de la misma. Así pues, uno de los primeros proyectos creativos de Chaucer fue la traducción al inglés de parte del *Roman de la Rose* de Guillaume de Lorris⁵⁷, mientras que en los inicios de su carrera literaria Gower optó por el francés como lengua de creación, con obras tan importantes como el *Mirour de l'Omme* (1376?), con una extensión superior a los 30.000 versos⁵⁸.

Uno de los factores determinantes en la adopción del inglés como lengua de expresión poética fue sin duda el patronazgo ejercido por el rey Ricardo II (r. 1377-99), considerado como «the first English sovereign to encourage the writing of poetry in English»⁵⁹. Muy posiblemente este monarca le encargó a Gower la composición de su gran obra inglesa, la *Confessio Amantis* (1390), dedicada explícitamente a Ricardo en su primera recensión:

And for that fewe men endite
 In oure Englissh, I thenke make
 A book for King Richardes sake.
 (vv. 22-24)⁶⁰

⁵⁶ Cf. George Ashby (†1475), quien en su *Active Policy* reconoce la preeminencia de ambos autores al atribuirles, junto a Thomas Hoccleve, el distintivo de ser «primier poetes of this nacion» (v. 2); M. BATESON (ed.), *George Ashby's Poems*. Early English Text Society, Extra Series, vol. 76. Oxford, Oxford University Press, 1965.

⁵⁷ Para una edición y discusión, véase C. DAHLBERG (ed.), *The Romaunt of the Rose*. Variorum Edition of the Works of Geoffrey Chaucer, vol. 7. Norman, Okla., University of Oklahoma Press, 1999.

⁵⁸ Para una edición, véase G.C. MACAULAY (ed.), *The Complete Works of John Gower: The French Works*. Oxford, Clarendon Press, 1899.

⁵⁹ K.J. HOLZKNECHT, *op. cit.*, p. 223.

⁶⁰ Cito el texto de la primera recensión según la edición de R.A. PECK (ed.), *Confessio Amantis*. Kalamazoo, Mich., Medieval Institute Publications, 2000. Para una aproximación crítica que revisa la relevancia de la primera recensión, véase J. COLEMAN, «A Bok for King Richardes Sake»:

[«Debido a que son muy pocos los que eligen nuestro idioma inglés para la escritura, he decidido escribir un libro en honor al rey Ricardo».]

Gower, quien hasta la fecha había optado por el anglonormando y el latín para su producción literaria, ahora quiere dar relevancia pública a su adopción del inglés y convertirla en un acto de responsabilidad social. Es más, ese posicionamiento público en favor del inglés adquiere un valor político al vincularlo a la figura del monarca, quien al aceptar la dedicatoria está sancionando la propuesta literaria del autor londinense y su apuesta lingüística⁶¹.

Si tenemos en cuenta que a Ricardo II también se le ha relacionado directamente con otro texto compuesto de forma simultánea con la *Confessio Amantis* —*The Legend of Good Women* de Chaucer⁶²— y que durante su reinado florecieron poetas de la talla de William Langland y del autor anónimo de *Sir Gawain and the Green Knight*⁶³, habrá que pensar que el monarca contribuyó como mínimo a crear unas condiciones favorables para la creación literaria. Por un lado, sus intervenciones sobre los palacios reales de Eltham, King's Langley y Sheen sirvieron para crear «a congenial setting for courtly dalliance», incluyendo el disfrute de la poesía cortesana⁶⁴. Por otro lado, y como consecuencia de lo anterior, estos poetas tuvieron acceso a un público elitista que podía influir sobre las modas literarias del momento⁶⁵. Sin embargo, el fomento de las letras ejercido desde la corte inglesa a finales del siglo XIV no parece que contemplase la posibilidad de sufragar económicamente a los poetas próximos a la corte, ya que todas las evidencias apuntan a que éstos tuvieron que seguir desempeñando sus funciones profesionales habituales⁶⁶.

Royal patronage, the *Confessio*, and the *Legend of Good Women*», en R.F. YEAGER (ed.), *On John Gower: Essays at the Millennium*, Kalamazoo (MICH), Medieval Institute Publications, 2007, pp. 104-23. Para la escena en la cual el rey anima a Gower a componer la *Confessio*, véase vv. 24-92 de la primera recensión. Recientemente se ha defendido que este encuentro es en realidad ficticio (véase F. GRADY, «Gower's boat, Richard's barge, and the true story of the *Confessio Amantis*: Text and gloss», *Texas Studies in Literature and Language*, vol. 44 (2002), pp. 1-15), aunque la tesis de Grady no ha generado el suficiente consenso (para una crítica a Grady, véase J. COLEMAN, *op. cit.*, p. 118, n. 15).

⁶¹ En la tercera recensión la decisión de Gower adquiere tintes patrióticos, pues el verso 24 ya no dedica el texto a Ricardo II, sino que lo ofrece para el beneficio de toda Inglaterra: «A bok for Engelondes sake».

⁶² Véase J. COLEMAN, *op. cit.* Para una introducción a las posibles relaciones de patronazgo de Chaucer, véase D. GRAY (ed.), *The Oxford Companion to Chaucer*. Oxford, Oxford University Press, 2003, s. v. *patrons and patronage*.

⁶³ Para un estudio de la literatura producida durante el reinado de Ricardo II, véase J.A. BURROW, *Ricardian Poetry: Chaucer, Gower, Langland, and the «Gawain» Poet*. New Haven, Conn., Yale University Press, 1971.

⁶⁴ M.J. BENNETT, «The Court of Richard II and the promotion of literature», en B.A. HANAWALT (ed.), *Chaucer's England: Literature in Historical Context*. Minneapolis (MINN), University of Minnesota Press, 1992, p. 9.

⁶⁵ Véase P.J. LUCAS, *op. cit.*, pp. 237-38.

⁶⁶ Como señala R.F. GREEN, *Poets and Princepleasers: Literature and the English Court in the Late Middle Ages*. Toronto, University of Toronto Press, 1980, p. 12, «Poets... frequently found



A lo largo del Medievo inglés el patronazgo adquirió distintas manifestaciones que reflejan la adaptación de las prácticas literarias a las cambiantes condiciones históricas. Mientras en el periodo anglosajón los textos literarios tenían una difusión casi exclusivamente oral y sólo en contadas excepciones se almacenaban en un soporte físico (p. ej., en el caso de *Beowulf*), en la etapa ricardiana la cultura manuscrita había conseguido una mayor penetración social, de modo que la difusión escrita de los textos resultaba habitual entre los poetas próximos a la corte y las élites sociales. Eran estas clases dominantes las que más influyeron en el desarrollo de las actividades literarias, ya que, de forma directa o indirecta, condicionaron la selección temática (p. ej., los temas bíblicos impuestos a Cadmon en Whitby), de contenidos (p. ej., Enrique II con Wace) e incluso la lengua de expresión (p. ej., Ricardo II con Gower). Pero mientras las clases privilegiadas usaban su poder para incidir sobre la producción literaria, de forma indirecta las clases populares también influirían sobre el desarrollo de la literatura inglesa medieval. De este modo los juglares tuvieron que adaptar su repertorio a las exigencias del público popular, que mayoritariamente prefería el género caballeresco. Así pues, tanto en la modalidad más tradicional como en su versión popular, el patronazgo literario en Inglaterra ha jugado un papel fundamental en los primeros siglos de la historia literaria del país, a pesar de no mostrarse particularmente generoso con sus creadores⁶⁷.



jobs in the *familia regis*, but there seems to have been no obvious connection between the nature of their professional employment and the fact that they were men of letters».

⁶⁷ Quiero dejar constancia de mi agradecimiento al Ministerio de Ciencia e Investigación (Proyecto I+D, ref. FFI 2008-02165) por su financiación de parte de la investigación realizada para este artículo.