

LAS CLAVES RETÓRICAS DEL DISCURSO POÉTICO EN EL MEDIEVO: LA TÓPICA HORACIANA MAYOR

Carmen Marimón Llorca
Universidad de Alicante

Cuando, primero en el siglo XII, y, sobre todo, en el siglo XIII, aparecieron las primeras *artes poeticae* latinas independientes y se compusieron las primeras poéticas en lengua vernácula -aunque en el ámbito de la poesía castellana haya que esperar al siglo XV-, ambas debieron haber supuesto un renacer de los principios de la Poética clásica. Sin embargo, la estrecha vinculación que -como comprobaremos-, poéticas latinas y vernáculas mantenían con otra disciplina del discurso, la Retórica, impidió que esto ocurriera así. A pesar de que el texto de la *Epistola ad Pisones* horaciana fue conocido durante toda la Edad Media constituyendo el único tratado de Poética superviviente de la Antigüedad, en aquellas no percibimos una renovada atención a los principios que allí se exponen. Esta obra consagra más de ciento setenta versos a plantear cuestiones que siguen aún vivas sobre la finalidad de la poesía y el papel del autor y lo hace a través de las tres famosas dualidades, *ingenium/ars*, *docere/delectare* y *res/verba* que, sin embargo, apenas son nombradas en los escritos teóricos, mientras que la práctica poética denota antes una clara asunción de los principios retóricos en los que estas dicotomías tienen su origen que un

cuestionamiento de los pares conceptuales que componen la Tópica mayor horaciana. La singularidad de este hecho nos hace suponer que el modelo poético siguió, en el ámbito letrado, desposeído de las características que sólo la llegada del Renacimiento le proporcionará y que esto se debió a la superposición de otro modelo, el ofrecido por la Retórica, que dominará indiscutiblemente durante todo el período medieval y condicionará, en consecuencia, la forma y el contenido mismo de los discursos. Ya pusimos de manifiesto en otro trabajo el peso que el *ethos* del orador pudo tener en la presencia contundente de la primera persona del singular en los primeros textos letrados en lengua castellana¹. Lo que pretendemos esta vez es examinar la influencia del sistema retórico en los orígenes de la literatura castellana a través del estudio de la presencia teórica y práctica de los principios de la tónica mayor horaciana en los textos medievales. La elección de estos tres pares fundamentales como objeto de estudio no es, desde luego, casual. Como Antonio García Berrio señaló en su fundamental libro sobre la tónica horaciana² los pares suponen una superación de la *Poética* de Aristóteles y su importancia radica en prestar atención a aspectos -afirma García Berrio-, “que cubren zonas del ámbito total de lo literario”, como las relaciones con el público. En efecto, al cuestionarse la actitud que debe adoptar el poeta ante sí mismo, ante el texto y ante sus potenciales receptores, Horacio está considerando el «hecho literario» como la dimensión totalizadora en la que se pone verdaderamente de manifiesto el texto literario y sacando, así, la reflexión sobre la obra literaria de la problemática estrictamente verbal. Para realizar esta operación es evidente que Horacio tuvo muy presentes los principios y la naturaleza

¹ Vid. Carmen Marimón Llorca, “Del orador cristiano al productor letrado: algo más sobre la retórica en la Edad Media castellana”, en Andrew M. Beresford, ed., «*Quien hubiese tal ventura*»: *Medieval Hispanic Studies in Honour of Alan Deyermond*, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, London, 1997, pp. 67-76.

² Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna*, vol. 1, Madrid, Cupsa, 1977, pp. 229-455. Vid., además, Manuel Asensi Pérez, *Historia de la Teoría de la Literatura (desde los inicios hasta el siglo XIX)*, vol. I, Valencia, Tirant lo Blanch, 1998, pp. 129-143.

de la Retórica. En la clasificación más extendida de las artes clásicas, la Poética y la Retórica pertenecen respectivamente a las artes *poieticas* y a las artes prácticas. Las primeras tienen como objetivo la realización de un *opus poietico* que, a diferencia del *opus retorico*, permanece, al margen de su ejecución momentánea. El *officium* del *artifex* y el del *poeta* se diferencian en que la tarea de este último consiste en la imitación de la realidad, mientras que la tarea del *artifex* debe concentrarse en intentar influir sobre el público. Lo novedoso del planteamiento horaciano es que ahora también el poeta tendrá que ocuparse de tareas propias del artífice. Además de su *opus poietico* y al igual que el orador, el poeta que nace de los principios horacianos tiene ante sí una tarea práctica: deleitar, enseñar, poner todo el énfasis en las palabras o insistir en el contenido. En un sentido amplio de la palabra, el poeta tendrá también que persuadir a un público.

No es difícil encontrar en el texto horaciano las huellas de los principios retóricos que lo inspiran. La vinculación de la Retórica con la Poética constituye un fenómeno que, como señala Kennedy, se pantea en los inicios de ambas disciplinas. Desde sus mismos orígenes griegos, la Retórica está sometida a un proceso de literaturización³ que culminará varios siglos después con la llamada literatura Retórica latina y cuyos máximos representantes -Ovidio, Lucano, Juvenal- son claro exponente de la expansión de la Retórica hacia lo literario. La Retórica poseyó desde siempre una mayor tradición y elaboró un *corpus* más exhaustivo y sistemático que la Poética sobre las posibilidades expresivas del lenguaje, puesto de manifiesto en la tercera operación Retórica, la *elocutio*, que proporcionaba los mecanismos suficientes para la elaboración formal de los contenidos discursivos previamente organizados por la *dispositio*. De hecho, la retorización de la poesía e incluso de la historia tiene que ver, para

³ George Kennedy, en su *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition* (Chapell Hill, University of North Carolina Press, 1980, pp. 108-112), afirma que el hecho de que la literatura griega fuera oral y pública y se sirviera de la oratoria, incluyéndola en sus propias obras, estimuló desde el principio el desplazamiento de la Retórica hacia la composición literaria.

autores como Baldwin⁴, con el proceso de especialización hacia lo elocutivo que sufrió la oratoria al convertirse en declamación sofística a partir del siglo I y perder sus fines persuasivos y su ámbito habitual: los litigios jurídicos y políticos. Con la *Epistola ad Pisones*, Horacio elabora los principios teóricos en los que la retorización de la poesía queda consumada y, al mismo tiempo, transforma la creación poética y la convierte en algo más que en un acto de imitación. A partir de ahora, escribir poesía es, además, un acto de comunicación que debe, por tanto, tomar en consideración a todos los participantes en dicho acto: el propio poeta, los receptores, la situación y, naturalmente, el texto mismo. No era otra la tarea del orador ni otros los objetivos de la Retórica. Pues bien, si en algún momento de la historia literaria la expresión poética estuvo conectada con lo extraverbal ese momento fue la Edad Media en los inicios de las literaturas romances. El texto literario medieval es un producto en extremo dependiente de los procesos de su producción y recepción, motivado y condicionado por su situación concreta de comunicación que, por tanto, necesita como modelo compositivo principios teóricos que tengan en cuenta las singulares necesidades de un mensaje de este tipo. Si tenemos en cuenta que estamos en un mundo básicamente oral, en el que la mayoría de las relaciones tienen que ver con la voz y con la inmediatez de la presencia, no resulta inverosímil que la Retórica -ciencia dedicada al estudio del lenguaje en sus aspectos persuasivo-comunicativos- dominara como ciencia del discurso de forma indiscutible durante toda la Edad Media y que, por tanto, las ideas procedentes de la Retórica ocuparan también el ámbito de lo poético y, mezcladas con los principios retóricos de los que finalmente estas dicotomías proceden, invadieran el espacio del discurso literario. El proceso de literaturización de la Retórica⁵ y de retorización de la poesía se verá finalmente intensificado cuando, convertida

⁴ Vid. Charles Baldwin, *Medieval Rhetoric and Poetic*, Gloucester, Peter Smith, 1959, p. 39.

⁵ Vid. George Kennedy, *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition*, cit., pp. 108-119.

la Retórica durante todo el Medievo en “la única vía de reflexión sobre el lenguaje”⁶, amplíe sus competencias y, por medio de las *artes*, supere el ámbito latino hasta llegar a implicarse en los orígenes mismos de las primeras manifestaciones escritas en lengua romance.

Influidos por los principios que proporciona la tradición retórica, los autores medievales, desconocedores o muy escasamente informados sobre los principios de la *Epístola* horaciana fueron, finalmente, más fieles al espíritu horaciano -de clara vinculación retórica- de lo que los siglos siguientes, dedicados a la traducción y al estudio del texto, pero muy mediatizados ideológicamente en alguno de los sentidos, lo serán. Aprender y recibir un don, enseñar y deleitar, atender al contenido sin olvidar la forma de una composición son, como pretendemos mostrar a continuación, los principios que rigen los textos medievales, procedentes todos de la tradición retórica pero en los que encontrará orientación y sentido la incipiente expresión literaria en lengua romance. Evidentemente, otras muchas tradiciones procedentes de la Antigüedad y transformadas por los ideólogos cristianos confluyen y dan justificación a los principios que rigen la composición de textos durante el medievo, como podremos comprobar en las páginas siguientes, pero fue sin duda la Retórica la que proporcionó los recursos que permitieron, durante siglos, verbalizar una manera de entender el mundo irreplicable ya en Occidente.

INGENIUM/ARS

Se ha preguntado si es la naturaleza la que hace a un poema digno de elogio o si es el arte; yo no veo a qué servirá el trabajo sin una rica vena ni el genio sin pulir; cada uno pide la ayuda del otro, y ambos conspiran juntos amistosamente⁷.

⁶ Vid. Paul Zumthor, *La letra y la voz en la «literatura» medieval*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 253.

⁷ Horacio, *Epístola a los Pisones*, 408-411, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas*, Madrid, Taurus, 1987, p. 143.

La compatibilidad entre las ideas de «don natural» y «aprendizaje» tal y como la había planteado Horacio en su *Epístola* y como, por otra parte, confirmaba la tradición retórica dominante continuará siendo el canon teórico y práctico que impere durante el medievo.

En efecto, tanto la idea de «inspiración» o «don natural» como la de «ejercicio de un arte» encontraron plena justificación y armonización en las distintas teorizaciones que se llevaron a cabo a partir de los siglos XII-XIII aunque, en líneas generales, podemos decir que se tomó una postura más inclinada hacia el lado del *ars*.

El concepto de «productor-artífice», es decir, de individuo que necesita conocimientos y técnica para desempeñar su tarea tiene un larga tradición teórica y práctica que mantendrá viva y reforzará esta figura a lo largo de toda la Edad Media. Además, el importante papel desempeñado por el sistema retórico como modelo general de escritura y de reflexión es uno de los factores que, sin duda, contribuyó a reafirmar y valorar el mérito que suponía la correcta comprensión y aplicación de las reglas de un arte.

Ya desde el *Timeo* platónico la idea de «artífice» aparece asociada a Dios⁸; según este pensamiento, Dios es el hacedor, el constructor, al que se puede reconocer por sus obras. Esta idea, que sobrevivió a través de las distintas escuelas platónicas hasta la Edad Media, fue reelaborada durante el siglo XII por la escuela de Chartres⁹ y por uno de los más profundos seguidores del platonismo de finales del siglo XII, Alano de Lille (1128-1202), que, basándose en principios matemáticos, generalizará la idea de «Dios-*artifex*»:

⁸ Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica, 1989, pp. 757-759.

⁹ Vid. Wladyslaw Tatarkiewickz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, Madrid, Akal, 1989, pp. 215-224; Umberto Eco, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, Barcelona, Edicions Destino, 1990, pp. 59-61; Etienne Gilson, *La filosofía en la Edad Media*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 243-260; R. Dales, *The Intellectual Life of Western Europe in the Middle Ages*, Leiden, E.J. Brill, 1992, pp. 161-166 y David Knowles, *The Evolution of the Medieval Thought*, London, Longman, 1988, pp. 120-128.

Deus tamquam mundi elegans architectus, tamquam aureae fabricae faber aurarius, velut stupendi artificii artificiosi artifex, tamquam admirandi operis opifex, mundialis regiae admirabilem speciem fabricavit¹⁰.

Sobre esta idea, las escuelas neoplatónicas y agustinianas de los siglos XII- XIII desarrollan y consolidan la teoría del artífice humano de las artes, creando, así, los fundamentos teóricos de un concepto práctico de arte y de creación artística según el cual, en palabras de Domingo Gundisalvo (activo entre 1130-1180), “artifex est, qui agit in materiam per instrumentum secundum artem”¹¹, incluidas las que se elaboran con el lenguaje. Basándose en la idea de raíz platónica de que “Dios crea el Universo representándose en el intelecto”¹², se concibe igualmente la creación artística como la realización de una “forma ejemplar” de la cual el objeto resultante no es sino una imitación¹³.

Esto ocurre incluso cuando dicho objeto no responde a algo ya existente, sino que es invención del autor; la imaginación entonces es la encargada de crear el arquetipo, la idea ejemplar a partir de la cual se ejecutará materialmente la obra. Santo Tomás de Aquino asumió esta idea como uno de sus principios fundamentales y la expuso en su *Summa Theologiae*:

Domus praeexistit in mente aedificatoris; et atque potest dici idea domus, quia artifex intendit domum assimilare formae, quam mente conceptit¹⁴.

¹⁰ “Dios, como distinguido arquitecto del mundo, como cincelador de la forja áurea, como artífice del maravilloso trabajo artístico, como obrero autor de admirable obra, construyó el real palacio del mundo de admirable belleza” (Alano de Lille, *De planctu naturae*, apud Wladyslaw Tatarkiewickz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, cit., p. 220).

¹¹ Vid. Domingo Gundisalvo, *De divisione philosophiae*, 4,2, apud Wladyslaw Tatarkiewickz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, cit., p. 224.

¹² Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1986, p. 178.

¹³ Así lo podemos comprobar en el siguiente texto de Robert Grosseteste, “Así pues, se llama «forma» al modelo a que se atiene el artista para crear la obra de arte a imagen y semejanza de éste” (Robert Grosseteste, *De unica forma omnium*, 109, apud Wladyslaw Tatarkiewickz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, cit., p. 243)

¹⁴ “La casa existe de antemano en la mente del constructor, y a eso puede llamarse

Este principio tomista es el que encontramos algunos años antes en la *Poetria nova* (vv. 43-58) de Geoffrey de Vinsauf (1208-1293) y supone la confirmación definitiva del artífice como el último eslabón en una cadena de hacedores que lo enlazan con Dios y la Naturaleza¹⁵:

Si quis habet fundare domum, non currit ad actum
Impetuosa manus: intrinseca linea cordis
Praemetitur opus, seriemque sub ordine certo
Interior prescribit homo, totamque figurat
Ante manus cordis quam corporis; et status eius
Est prius archetypus quam sensilis. Ipsa poesis
Spectet in hoc speculo quae lex sit danda poetis.
Non manus ad calamum praeceps, non lingua sit ardens
Ad verbum: neutram manibus committe regendam
Fortunae; sed mens discreta praebula facti,
Ut melius fortunet opus, suspendat earum
Officium, tractetque diu themate secum.
Circinus interior mentis praecircinet omne
Materia spatium. Certus praelimitet ordo
Unde praearripiat cursum stylus, aut ubi Gades
Figat.....¹⁶.

idea de casa, porque el artífice intenta hacer la casa semejante a la forma que concibió en su mente” (Santo Tomás de Aquino, *Summa Theologiae*, I, q. 15, apud. Wladyslaw Tatarkiewickz, *Historia de la estética. II La estética medieval*, cit., p. 274). Sobre el pensamiento estético tomista vid., además, Carmen Bobes y otros, *Historia de la Teoría de la Literatura*, II, Madrid, Gredos, 1998, pp. 132-145.

¹⁵ Vid. Douglas Kelly, *The arts of poetry and prose*, Turnhout, Brepols, 1991, pp. 64-68.

¹⁶ Vid. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, Paris, Champion, 1962, pp. 198-199. (Traduc.) “Si un hombre tiene que construir una casa, sus manos no se precipitan apresuradamente en la actividad: la obra es primero medida con la cuerda de su corazón interior y el hombre interior señala una serie de pasos previos de acuerdo con un plan global; las manos de su corazón modelan el todo antes que las del cuerpo y su construcción es un arquetipo antes de ser una realidad. Los poetas pueden ver en esta analogía qué ley debe ser dada a los poetas: no dejemos a la mano precipitarse sobre la pluma, ni a la lengua arder para proferir una palabra, no confiemos la dirección de la pluma o la lengua a la Fortuna sino que, por el contrario, seamos prudentes en el pensamiento, que éste preceda a la acción con el fin de que la obra pueda ir mejor, suspendamos la tarea de la pluma y la lengua y discutamos largamente con él sobre el tema. Dejemos al compás que hay dentro de la mente delimitar el área del asunto previamente. Dejemos que un proyecto definitivo predetermine el área hacia donde la pluma se dirige o donde fijará su Gibraltar”.

Pero el respaldo teórico definitivo a la figura del productor-artífice, el refuerzo de la idea de un productor humano de los textos que ejerce en la práctica de forma reconocible en la elaboración de los escritos, vendrá de la mano de los cambios en la teoría del *accessus*. Durante los siglos XII-XIII tuvieron lugar, en el espacio universitario dominado entonces por la filosofía escolástica y la dialéctica, innovaciones de orden teórico relacionadas con los cambios en la forma de interpretar y estudiar los textos con consecuencias directas, tanto para la definición de la figura del productor, como para su consolidación definitiva en los inicios mismos de las literaturas romances. La principal de estas novedades sin duda la constituye la transformación sufrida por la teoría del *accessus*, que, directamente implicada con el *enarratio poetarum* gramatical, evolucionará a lo largo de estos dos siglos proporcionando una atención cada vez mayor al autor y a su papel en el discurso.

La interpretación de los textos de los poetas se realizaba dentro de la *enarratio poetarum*, parte de la Gramática dedicada a estos fines. A lo largo de la Edad Media se utilizaron distintas técnicas para acceder al conocimiento de los autores y sus obras, que a su vez se verán afectadas por el predominio de distintas corrientes filosóficas; así, durante el siglo XII, y siguiendo el modelo agustiniano, se impone la interpretación alegórica¹⁷, de manera que la práctica hermenéutica estaba centrada en la búsqueda de los significados ocultos de los textos sagrados. Dios era la fuente directa de inspiración, por lo que el autor, responsable únicamente del significado literal, quedaba en un segundo plano. El triunfo del escolasticismo propiciado por la valoración del *Organon* aristotélico trajo consigo una nueva doctrina hermenéutica. Según la teoría aristotélica de las causas, el autor era discutido en la “causa eficiente” y considerado agente motivador del texto. La diferencia con el modo anterior de interpretación radica en que ahora se reconoce como causa primera y como fuente de autoridad a Dios, pero, admitido este hecho, el autor humano es considerado como el agente del texto al que se le debe prestar atención, pues “The literal sense, the understanding arising from significative words, was identified as the expression of

¹⁷ Vid. José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico*, Madrid, Gredos, 1993, pp. 183 y ss.

the intention of the human author”¹⁸. A través del sentido literal de la escritura el autor se ha expresado según su estilo personal, actualizando así la causa formal. A partir de este momento, el autor, sea el de los libros de la Biblia, sea de obras profanas, adquiere protagonismo como persona, dignificándolo y ofreciéndole un lugar al agente humano de las obras que, sin duda, influyó justo en el momento en que las lenguas romances comenzaban a ser utilizadas por escrito para la comunicación poética¹⁹.

Tanto las *poetriae* como las poéticas provenzales- fuertemente vinculadas con las gramáticas y las retóricas latinas en general- suponen la consolidación del poeta como artífice, como individuo cuya tarea exigía estudio y conocimiento. El complejo conjunto de preceptos que incluyen las primeras, pero, sobre todo, las extremas exigencias que el ejercicio del arte poético requiere para el poeta del amor cortés -al que, como afirma Martín de Riquer, podemos considerar “El primer caso conocido de escritor en ejercicio de la Europa moderna”²⁰- confirman en la práctica la figura del productor-artífice como modelo real de individuo dedicado al ejercicio de las letras en los inicios de la literatura en lengua romance. Uno de los primeros ejemplos de esta actitud lo constituyen las *Razos de trobar* de Ramón Vidal de Besalú (1ª mitad del siglo XIII):

Per ço com eu Ramon Vidals ay vist e conegut que pauchs homens saben ne han sabuda la maneyra del trobar, vull heu far aquest libre per dar a conexer es a ssaber qual trobador han meyls trobat, atressi en qual manera deu hom instruir o menar lo saber de trobar²¹.

¹⁸ Vid. A. J. Minnis y A. B. Scott con David Wallace, *Medieval Literary Theory and Criticism c.1100-c.1375. The Commentary Tradition*, Oxford, Clarendon Press, 1991, p. 205.

¹⁹ Las *vidas* y *razos* que encabezan las colecciones de poesía provenzal encuentran justificación en este nuevo espacio concedido al autor.

²⁰ Martín de Riquer, *Los trovadores. Historia literaria y textos*, Barcelona, Ariel, 1975 p. 23.

²¹ Raimon Vidal, “Razos de trobar”, en J.H. Marshall (ed.), *The “Razos de trobar” of Raimon Vidal and Associated texts*, London, Oxford University Press, 1972, p. 3.

Algunos años después, Joffre de Foixà, consciente de que es imposible entender el libro de Ramón Vidal “ses saber la art de gramatica”²² y de que la mayoría de los “homens laics” no la saben, escribirá sus *Regles de Trobar* (1289-1291), “per que cells qui no’s entenen en gramatica, mas estiers han subtil e clar engyn, pusquen mils conexer e apendre lo saber de trobar”²³.

Ser poeta en los inicios de las literaturas romances significaba, pues, dominar reglas de composición, conocer perfectamente una disciplina, un *ars*, y ejecutar sus preceptos correctamente. Es un modelo que se mantendrá durante toda la Edad Media y que en las Poéticas castellanas del siglo XV aparecerá de nuevo, como vemos en este texto de Juan del Encina:

Y assí yo por esta mesma razon, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, pareciome ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrala debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido²⁴.

En este caso, sin embargo, la idea de la regulación del hacer poético está fuertemente vinculada con la tradición gramatical en castellano, apenas iniciada por Nebrija unos años antes²⁵.

Pero junto a la idea de «Productor-artífice» y, en realidad, sin entrar en contradicción con ella, encontramos numerosas menciones en poéticas y textos poéticos latinos y romances tanto de la idea de «inspiración divina» como de la importancia del don natural para el ejercicio de las letras. Debemos recordar que ya la Retó-

²² *Regles d'En Joffre de Foixa*, en J.H. Marshall (ed.), *The “Razos de trobar” of Raimon Vidal and Associated texts*, cit., p. 56.

²³ *Ibidem*, p. 56. Vid., además, G. Tavani, “Dalle *Razos* di Raimon Vidal alle *Regles* di Jofre de Foixà; a proposito delle «grammatiche» provenzali del Duecento”, en *Medioevo y literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada 1993)*, IV, Granada, Universidad de Granada, 1995.

²⁴ Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Barcelona, Taurus, 1985, p. 78.

²⁵ Vid. Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto, 2000, pp. 235-245.

rica contemplaba, no sólo la compatibilidad, sino la necesidad de que el futuro orador poseyera virtudes naturales que la práctica potenciaría²⁶.

Reubicada en el contexto de la tradición retórica, la tradición medieval recoge la idea ciceroniana de «*doctus orator*», de sabiduría y elocuencia, pero siempre sobre la base de un *ingenium* natural puesto que, como muestra el siguiente texto del *Libro del caballero Zifar*, “ca ninguna çiençia que ome aprenda non puede ser alunbrada nin endreçada sin *buen seso natural*”²⁷.

El productor, pues, debe tener dotes naturales, predisposición innata para dominar la técnica que lleva a la perfecta práctica de la ciencia poética. Así podemos reconocer idéntica actitud en textos muy posteriores como los siguientes del Marqués de Santillana,

[...] asy commo la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta çiençia de poesía e gaya çiençia buscaron nin se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus²⁸.

y del *Arte de poesía castellana* de Juan del Encina,

Assi que aqueste nuestro poeta que establecemos ynstruir, en lo primero venga dotado de buen ingenio [...] Es menester, allende desto, que el tal poeta no menosprecie la elocución, que consiste en hablar puramente, elegantemente y alto cuando fuere menester, según la materia lo requiere. [...] Y después desto deve exercitarse en leer no solamente poetas e historia en nuestra lengua, mas también en lengua latina²⁹.

²⁶ Recordemos que ya Isócrates en los ss. IV-V estableció las tres características que debían definir a un buen orador: talento, educación y práctica. Vid. James J. Murphy, *Sinopsis histórica de la Retórica clásica*, Madrid, Gredos, 1988, pp. 23-28.

²⁷ *Libro del caballero Zifar*, Madrid, Castalia, 1982, p. 57. Vid., además, Fernando Gómez Redondo, *Historia de la prosa medieval*, II, Madrid, Castalia, 1998, pp. 1382 y ss.

²⁸ Marqués de Santillana, *Prohemio e carta al Condestable de Portugal*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 52.

²⁹ Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, en Francisco López Estrada, *Poéticas castellanas medievales*, cit., p. 85.

Por su parte, la doctrina del furor poético, se encuentra ya fuera del espacio estrictamente Retórico. Fue uno de los pocos principios de la Poética que se mantuvo vivo durante el medievo, debido a la referencia de San Isidoro en sus *Etimologías*³⁰. El cristianismo, sin embargo, recondujo desde muy pronto la idea de «locura divina» sustituyéndola por la de «impulso de Dios» -la “scripta divinitus inspirata”³¹. Esta idea, de procedencia neoplatónica y tradición bíblica fue introducida por San Agustín en su *De doctrina christiana* y se fundamenta en el concepto, plenamente asumido por los pensadores y exégetas cristianos, de que Dios es fuente de toda sabiduría y conocimiento:

asý la sabiduría como la yndustria e graçia para la mostrar e aprender,
todo deşçendió e deşçiende de una fuente, ca el Señor de las çiençias,
Dios sólo es³².

Desde esta perspectiva se entienden las palabras del *Prologus baenensis*, cuando su autor afirma de la poesía que “la qual çiençia avisaçion e dotrina que d’ella depende e es avida e rreçebida e alcançada por graçia infusa del señor Dios”³³ y las del *Prohemio y carta* del Marqués de Santillana cuando afirma que la poesía es “un zelo çeleste, una affecçión divina, un insaçiable çibo del ánimo”³⁴. En opinión de Julian Weiss,

³⁰ Vid. San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, cit., p. 709.

³¹ Vid. San Agustín, “De la doctrina cristiana”, en Fr. Balbino Martín (ed.), *Obras de San Agustín en edición bilingüe*, tomo XV, Madrid, Biblioteca de autores cristianos, 1957, p. 272.

³² Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, en Lewis Joseph Hutton (ed.), *Teresa de Cartagena. “Arboleda de los enfermos” y “Admiración operum Dey”*, Madrid, Real Academia Española, 1967, p. 127.

³³ *Prologus baenensis*, en Francisco Lopez Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 37.

³⁴ Marqués de Santillana, *Prohemio y carta al Condestable de Portugal*, en Francisco Lopez Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 52. Señala Fernando Gómez Redondo (*Artes poéticas medievales*, cit. p.174) a este respecto la estrecha vinculación que los términos de Santillana y Baena tienen con los utilizados por Boccaccio en el libro XIV de sus *Genealogiae deorum*. Vid., además, Ángel Gómez Moreno, *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s.XV*, Barcelona, PPU, 1990.

For them, poetry was not the product of a divine frenzy, but of a natural inclination of the mind; it was divine grace only in the sense that all humans talents originated in God³⁵.

El propio Weiss recoge en su libro la posible filiación franciscana de esta idea, según la cual Dios es el que infunde el talento en las mentes de los seres humanos. Parece confirmar este supuesto el hecho de volver a encontrar el mismo planteamiento en un texto estrechamente relacionado con las teorías de la orden seráfica, como es la *Admiración operum Dey* de Teresa de Cartagena, en el que se plantea la misma posibilidad,

ca el que pudo e puede enxerir las çiençias en el entendimiento de los ombres, puede sy quiere enxerirlas en el entendimiento de las mugeres [...]³⁶.

No fue más allá esta tradición, que consolidó, así, al hombre de letras de los siglos XIII-XIV como un técnico, un individuo que, a partir de su propia naturaleza y gracias a la ayuda de Dios, es capaz, mediante la observación estricta de unas reglas, de elaborar artísticamente un material verbal. Lejos de plantear la disyuntiva entre inspiración o práctica, el medievo impuso desde sus orígenes un modelo ecléctico en el que se hacía compatible el don natural y el trabajo versificador. Las poéticas castellanas del siglo XV son tal vez una de las muestras más claras de esta dualidad compatible, que, en cualquier caso, manifiesta una evidente inclinación hacia un Productor-artifice “que byen sabya e sotyl e derechamente la saben fazer e ordenar e conponer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sylabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diversas e syngulares nonbranças”³⁷. Estamos, pues, ante la continuación del

³⁵ Vid. Julian Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, Oxford University Press, 1990, p. 27.

³⁶ Vid. Teresa de Cartagena, *Admiración operum Dey*, en Lewis Joseph Hutton (ed.), *Teresa de Cartagena. “Arboleda de los enfermos” y “Admiración operum Dey”*, cit., p. 115.

³⁷ *Prologus baenensis*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 37.

modelo retórico clásico en el que encuentran sentido y justificación las actitudes del Productor letrado en lengua romance.

DOCERE/DELECTARE

Aunque es evidente la clara orientación didáctica como fin al que se dirige la ejecución de cualquier obra artística, la dicotomía *docere/delectare* tampoco se presenta en los siglos medievales como una elección excluyente. Tanto los Padres de la Iglesia como los autores en lengua romance son conscientes de que la enseñanza debe ser agradablemente transmitida para que surja el mayor efecto, como ocurre en este fragmento del *Libro del caballero Zifar*:

E ay otras razones muchas de solas en que puede ome tomar plazer, ca todo ome que trabajo quiere tomar para fazer alguna buena obra deve en ella entreponer a las vegadas algunas cosas de plazer e de solas. E palabra es del sabio que dize así: «Entre los cuidados, a las vegadas pone algunos plazer»³⁸.

En efecto, el sistema de pensamiento medieval ofrece justificación para ambos fenómenos y ésta tiene que ver, una vez más, con la vía claramente retórica por las que esas ideas penetran en la Edad Media.

Docere y *delectare* se recibieron junto con *movere* formando la terna de grados del *persuadere* y asociada a los *genera elocutionis*³⁹. San Agustín y San Isidoro se hicieron eco de esta gradación: *docere*, *delectare* y *movere* son medios que se pueden usar

³⁸ *Libro del caballero Zifar*, cit., p. 57. Como señala Fernando Gómez Redondo (*Historia de la prosa medieval II*, cit., p. 1382, n. 32) la cita procede de Catón y es frecuentemente esgrimida para justificar el acercamiento a la ficción.

³⁹ La idea de los estilos en la Antigüedad estaba relacionada con el concepto de *aptum* o adecuación entre todas las partes constitutivas del discurso y, a su vez, entre el discurso mismo y el hecho social (Heinrich Lausberg, *Manual de Retórica literaria*, 3 vols., Madrid, Gredos, 1966, pp. 374-381). Así se entendió desde Teofrasto a Quintiliano. Para la evolución del concepto ver Antonio García Berrio, *Introducción a la poética clasicista*, cit., pp. 268 y ss.

en el mismo discurso para conseguir el fin último de enseñar la verdad, atraer la atención de los fieles y convencerlos. La finalidad predicadora del último libro de *De doctrina christiana*, unido a la estrecha vinculación y el profundo conocimiento que el propio Agustín tenía del sistema retórico, justifican plenamente una postura de este tipo, como observamos en el siguiente texto:

Convieni, pues, que el orador sagrado cuando aconseja alguna cosa que debe ejecutarse, no sólo enseñe para instruir y deleite para retener la atención del aitorio, sino que también mueva para vencer⁴⁰.

En cuanto a San Isidoro, su tratado *De Rhetorica* recoge en este caso casi sin variaciones la doctrina clásica:

Sed et quamvis de magnis rebus quisque dicat, non tamen semper granditer debet, sed sumisse, cum docet, temperate, cum aliquid laudat vel vituperat, granditer, cum ad conversionem aversos animos provocat⁴¹.

El *delectare* medieval usado en su sentido retórico es un recurso a través del cual el productor busca la respuesta afectiva del público para hacer, así, más fácil la asimilación de su enseñanza. Es un mecanismo fuertemente arraigado en la oralidad que se sustenta en la necesidad de captar la simpatía -y en consecuencia la atención- del público, tal y como observamos en la siguiente estrofa del *Libro de Alexandre*:

Qui oír lo quisiere, a todo mi creer,
avrá de mí solaz, en cabo grant plazer,
aprendrá buenas gestas que sepa retraer,
averlo an por ello muchos a connoçer⁴².

⁴⁰ San Agustín, "De la Doctrina Cristiana", cit., p. 299.

⁴¹ San Isidoro, "De Rhetorica", en Carolus Halm, *Rhetores latini minores*, Lipsiae, Teubner, 1863, XVII, 3, pp. 515-516. "E maguer que cada uno diga de grandes cosas, non deve siempre enseñarlas o dezirlas de grand manera, mas quando enseña, mansamente e baxamente, e quando alaba o denuesta algun cosa, tempradamente, e quando llama los coraçones contrarios a convertimiento, dévelo dezir grandemente" (Vid. Joaquín González Cuenca, *Las Etimologías de San Isidoro romanceadas*, t. 1., cit., XIII, p. 187).

⁴² *Libro de Alexandre*, Madrid, Cátedra, 1995, c. 3, p. 132.

Las alusiones al *delectare* que encontramos en los textos romances se refieren no “al placer hedonista e intransitivo”⁴³, sino a la conveniencia de hacer las materias agradables con el fin de facilitar la asimilación de la enseñanza. En estos términos es planteado en el prólogo que el propio don Juan Manuel realiza para sus obras. El autor afirma que espera que no sólo los que leen el libro buscando cosas provechosas las encuentren, sino que cualquiera que lo lea disfrute y aprenda de él debido a la hermosura de sus palabras:

aun los que lo tan bien non entendieren, non podrán escusar que, en leyendo el libro, por las palabras falagueras et apuestas que en él fallarán, que non ayan a leer las cosas provechosas que ý son mezcladas⁴⁴.

Igual postura mantiene el Arcipreste de Hita cuando ofrece como atractivo de su obra el cuidado formal:

E porque mejor sea de todos escuchado,
favlaros he por trovas e por cuento rimado:
es un dezir fermoso e saber sin pecado,
razón más placentera, fablar más apostado.⁴⁵

No olvidemos, sin embargo, que esta perspectiva se justifica sólo en función de la orientación docente que preside cualquier actividad estética durante el período medieval y en perfecta armonía con el fin práctico y didáctico de cualquier creación humana.

Los pensadores cristianos retomaron, tal y como los estoicos lo habían formulado, la idea de la identificación de lo bello con el bien, con la cualidad moral de las cosas, junto con la idea de la necesaria utilidad de cualquier objeto hermoso⁴⁶. Desde este punto de vista, las artes debían ser el vehículo para crear objetos útiles y bellos y el artista, el encargado de llevar a cabo conscientemente esa tarea.

⁴³ Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la Teoría literaria moderna*, cit., p. 350.

⁴⁴ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1981, p. 51.

⁴⁵ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, cit., p.17.

⁴⁶ Como afirma Umberto Eco (Vid. Umberto Eco, *Art i bellesa a l'estètica medieval*, cit., pp. 33-34) la distinción entre *pulchrum i aptum, decorum i honestum* aunque conocida, no llegó a ser efectiva durante la Edad Media pues “l'actitud pràctica enfront de l'art denota més una barreja que una distinció d'aspectes”.

La orientación didáctica de cualquier proyecto artístico-verbal durante el medievo se asienta, además, en otro concepto de larga tradición y fuertemente arraigado en la mentalidad escolástica: la firme creencia de que no sólo las Sagradas Escrituras, sino cualquier otro elemento natural o artificial, guarda en sí mismo una enseñanza.

El concepto que subyace bajo este planteamiento, fundamental para comprender la mentalidad del productor medieval, es la idea de que el mundo es un complejo de signos susceptibles de ser interpretados, que todo lo creado guarda escondida una enseñanza que sólo unos pocos saben interpretar. “L’home medieval -argumenta Umberto Eco- vivia efectivament en un món poblat de significats, referéncies, suprasentitis, manifestacions de Déu en les coses, en una naturalesa que parlava contínuamente un llenguatge heràldic”⁴⁷. Desde este punto de vista, la existencia de los seres humanos constituía un proceso didáctico ininterrumpido, una constante tarea de interpretación y comprensión del lenguaje sígnico que Dios había elegido para comunicarse con ellos, para enseñarles a través de las cosas naturales y cotidianas que les rodeaban. El primero en teorizar sobre la naturaleza de los signos e intentar sistematizar y explicar la naturaleza de los signos verbales, que, como los no verbales, también son susceptibles de encubrir significados ocultos, fue San Agustín.

En su *De doctrina christiana*⁴⁸, el obispo de Hipona distinguió dos clases de signos, naturales y convencionales, de entre los cuales, afirma, “la palabra ocupa el primer lugar”⁴⁹. La palabra, como signo que reviste mayor complejidad, puede ser utilizada de manera que no siempre deje aprehender su verdadero significado de forma clara y directa, sino que necesite ser interpretada, leída, de forma más atenta y profunda, contando con un bagaje suplementario de conocimientos enciclopédicos y espirituales para captar el verdadero significado que oculta. Esto es posible gracias a una propiedad de los signos que los

⁴⁷ Vid. Umberto Eco, *Art i bellesa en l'estètica medieval*, cit., p. 86.

⁴⁸ Toda su teoría sobre los signos la desarrolla en los libros segundo y tercero de su *De doctrina christiana*. Vid. San Agustín, “De la doctrina christiana”, cit., pp. 112-261.

⁴⁹ San Agustín, “De la doctrina cristiana”, cit., p. 115.

divide -según San Agustín- en propios, es decir, aquellos que “denotan para lo que fueron instituidos”⁵⁰, y metafóricos o trasladados, que ocurren cuando “las mismas cosas que denominamos con sus propios nombres se toman para nombrar otra cosa”⁵¹. Son estos últimos los que los autores de la Sagradas Escrituras utilizaron para expresar sus más profundas enseñanzas; de ahí la dificultad de entender completamente el auténtico significado de las Escrituras, que se convierten, así, en un entramado de mensajes que el estudioso cristiano debe desentrañar. La idea de que existe otro significado bajo el sentido literal de las palabras y que está en el origen de la interpretación simbólica de los textos -tanto profanos como sagrados- procede de la Antigüedad tardía, pero la Cristiandad se encargará de reelaborarla y adaptarla a la tarea didáctica e interpretativa que se encomendaron los Santos Padres y que no cesará durante todo el medievo⁵². Uno de los encargados de esta tarea fue San Vicente Ferrer cuya actividad predicatoria estuvo dirigida, como leemos en el siguiente fragmento del sermón veintitrés, al acercamiento conceptual de las Sagradas Escrituras al pueblo:

E assí como la tronpa es de la parte del que la tanne angosta e de la parte de la gente es ancha, assí la predicación de la parte del que predica es angosta, quando el predicador se aстриe a estudiar e catar las actoridades e glosas e sotilezas que ha en la santa Scriptura. E quando viene al pueblo, ensánchezase, por quanto lo ha de denunçiar por la boca predicando a la gente⁵³.

Desentrañar el significado auténtico de los textos y hacer el mensaje comprensible al pueblo será la tarea fundamental de los predicadores⁵⁴, que, como hemos leído, se tienen que enfrentar a la oscuridad de las Escrituras antes de divulgar su mensaje entre sus fieles. Esa

⁵⁰ *Ibidem*, p. 129.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Vid. José Domínguez Caparrós, *Orígenes del discurso crítico*, cit., pp. 176 y ss.

⁵³ San Vicente Ferrer, *Sermón veintitrés*, en Pedro Cátedra, *Sermón, sociedad y literatura en la Edad Media*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1994, p. 523.

⁵⁴ Recordemos que el auge de su actividad está vinculado con la celebración en 1215 del IV Concilio de Letrán en el que se ordena la universalización de la educación religiosa.

oscuridad es, por otra parte, plenamente justificada por San Agustín con un argumento que condicionará la interpretación y la escritura de textos durante todo el medievo: esto -argumenta- “ha sido dispuesto por la providencia divina para quebrantar la soberbia con el trabajo y apartar el desdén del entendimiento”⁵⁵.

El alegorismo medieval, que tan enorme desarrollo tuvo durante el siglo XII, será uno de los sustentos teóricos no sólo de una tarea constante de búsqueda de la enseñanza oculta en la mayoría de los textos, sino de la práctica, por parte de los primeros autores en lengua romance, de una escritura ambigua -como la del Arcipreste de Hita-, incluso difícil -como la práctica del *trobar clus* por parte de los trovadores provenzales-, que se justifica desde la exigencia de un esfuerzo interpretativo por parte de quien recibe el mensaje.

La interpretación simbólica de la realidad afectará a todas las artes, como muestra Ramon Llull en el capítulo LXVII del Libro octavo de su *Llibre de meravelles*, dedicado a “D’edificar”:

Fill -dix l’ermitá-, per les obres de fores són significades les obres de dins; e per ço que sien les obres de dintre hom, són les obres de fora, e per açò en figura de les obres de dintre les hòmens han les obres de fora, segons que pots entendre per esta semblança⁵⁶.

De ello se harán eco los primeros productores en lengua romance, en cuyos textos encontramos constantemente alusiones al posible significado oculto en el texto, en el que se encuentra el verdadero sentido de lo escrito. Es muy frecuente en este sentido la utilización de imágenes que hacen referencia a frutos que protegen su interior con una corteza, como observamos en los siguientes textos de Gonzalo de Berceo y del *Libro del Caballero Zifar*

Señores e amigos, lo que dicho avemos
palavra es oscura, esponerla queremos;
tolgamos la corteza, al meollo entremos,
prendamos lo de dentro, lo de fuera dessemos⁵⁷.

⁵⁵ San Agustín, “De la doctrina cristiana”, cit., p. 119.

⁵⁶ Vid. Ramon Llull, *Llibre de meravelles*, Barcelona, Edicions 62, 1980, p. 320.

⁵⁷ Gonzalo de Berceo, *Los milagros de Nuestra Señora*, edición de Claudio

Ca atal es el libro, para quien bien quisiere catar por él, como la nues,
que ha de parte de fuera fuste seco e tiene el fruto ascondido dentro⁵⁸.

En otros textos, como en el *Calila e Dimna*, encontramos una llamada de atención directa al posible receptor para ponerle sobre aviso de la doble lectura del libro:

Et por ende, si el entendido alguna cosa leyere deste libro, es menester
que lo afirme bien, et que entienda lo que leyere, et que sepa que ha
otro seso encobierto⁵⁹.

Merece la pena mencionar también el siguiente texto del *Libro de Buen Amor* del Arcipreste de Hita pues se sitúa dentro de una tradición secular querida por el cristianismo que invita a profundizar en las cosas más allá de su mala apariencia externa:

No tengades que es libro de neçio devaneo,
nin creades que es chufa algo que en él leo:
ca, segund buen dinero yaze en vil correo,
ansí en feo libro está saber non feo⁶⁰.

Muy diferente es, a nuestro juicio, la actitud que se desprende del siguiente fragmento del *Prohemio y carta* del Marqués de Santillana:

¿E qué cosa es la poesía -que en el nuestro vulgar gaya sciencia llamamos- syno un fingimiento de cosas útyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura...? ⁶¹ .

Volvemos a encontrarnos con la idea original de desciframiento de un segundo significado, pero, a diferencia de los textos anteriores en los que era necesario desprenderse del “fuste seco”, “la corteza” o el

García Turza, en Uría Maqua, Isabel, *Gonzalo de Berceo: obras completas*, c. 16, p. 565.

⁵⁸ *Libro del caballero Zifar*, cit., p. 59.

⁵⁹ *Calila e Dimna*, Madrid, Castalia, 1984, p. 92.

⁶⁰ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, cit., p. 17.

⁶¹ Marqués de Santillana, *Prohemio y carta al Condestable de Portugal*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 52.

“feo libro”, aquí lo que oculta el significado verdadero es una “muy hermosa cobertura”. La actitud del Marqués de Santillana representa un salto cualitativo importantísimo respecto a los textos anteriores. No es una manifestación más de la actitud alegórica medieval; estamos quizá ante la primera alusión plenamente poética, prueba de una nueva disposición ante la poesía que empieza a valorarse como un ejercicio digno y ennoblecedor y que exige el cuidado no sólo del contenido transmitido sino del vehículo a través del cual éste se comunica: las palabras⁶². Todavía es evidente el peso del didactismo, pero el *Prohemio y carta* es buena prueba de las nuevas actitudes estéticas que anuncia el prehumanismo castellano y que, como Fernando Gómez Redondo ha señalado, están estrechamente relacionadas con la recepción en la Península de la obra de Boccaccio⁶³.

Las consecuencias de la finalidad didáctica de la poesía y de las artes en general van más allá de la profusión de ejemplarios y de apólogos, pues aquella preside, en realidad, cualquier proyecto de expresión artística y verbal. Sea cual sea la naturaleza del discurso, su fin último será la enseñanza, como podemos comprobar en los prólogos del *Calila e Dimna*:

Et por esto, qualquier ome que este libro leyere et lo entendiere llegará a la fin de su entención, et se puede del aprovechar bien, et lo tenga por enxemplo, et lo guarde bien⁶⁴.

Del Libro de Buen Amor :

e compuse este nuevo libro en que son escriptas algunas maneras e maestrías e sotilezas engañosas del loco amor del mundo, que usan algunos para pecar. Los quales, leyéndolas e oyéndolas omne o muger de buen entendimiento que se quiera salvar, descogerá e obrarlo ha⁶⁵.

⁶² Esta nueva actitud no sólo afecta a la dualidad *docere/delectare* sino a la dualidad *res/verba*, par estrechamente unido con el anterior como veremos a continuación.

⁶³ Vid. Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, cit., pp. 171-186.

⁶⁴ *Calila e Dimna*, cit., p. 92.

⁶⁵ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, cit., pp. 11-12.

O de *El Corbacho*:

propuse de fazer un conpendio breve en romance para ynformación algund tanto de aquellos que les plugiere leerlo, e leýdo retenerlo, e retenido por obra ponerlo⁶⁶.

En consecuencia podemos afirmar que el pensamiento estético medieval en ningún caso se plantea la alternativa entre ambos polos. Enseñar y deleitar forman parte de un único proyecto, en realidad del proyecto horaciano puro que fomentaba la idea del *delectare et prodesse* -“Todos los votos se los lleva el que mezcla lo útil a lo agradable, deleitando al lector al mismo tiempo que se le instruye”⁶⁷ - y que es, sin duda, una de las consecuencias más evidentes del proceso de retorización que el ejercicio de la poesía sufrió desde los siglos imperiales. En este sentido es recogido por los tratadistas medievales y, aunque a lo largo de la Edad Media aparezcan corrientes más inclinadas hacia uno u otro polo, la compatibilidad y la asimilación caracterizarán a nuestro juicio la reflexión sobre el mensaje verbal durante los siglos medievales. El poeta, pues, como el viejo orador, deberá ser útil con sus palabras, pero procurando, como aconseja Vinsauf “Est quod mulcet animum, sic mulceat aurem”⁶⁸.

RES/VERBA

Si coplas, o partes, o largas dicciones
no bien sonasen de aquello que fablo,
miremos al seso, mas non al vocablo⁶⁹.

⁶⁶ Alfonso Martínez de Toledo, *Arcipreste de Talavera o Corbacho*, Madrid, Castalia, 1985, p. 41.

⁶⁷ Vid. Horacio, *Epístola a los Pisones*, en Aníbal González (ed.), *Artes poéticas*, cit., p. 141.

⁶⁸ Godofredo de Vinsauf, *Poetria nova*, en Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., v. 1960, p. 257.

⁶⁹ Vid. Juan de Mena, *Laberinto de Fortuna*, Madrid, Editora Nacional, 1976, c. XXXIII, p. 63.

En general, podemos afirmar que, durante la Edad Media, la opción “contenidista” triunfó para cualquier clase de discurso. De hecho, el propio Horacio, en su *Poética*, había tomado claramente partido en favor de la *res*:

A veces una obra sin arte alguno y sin peso, más brillante en ideas y con caracteres bien dibujados, deleita y retiene mejor al público que versos sin ningún fondo y sin bagatelas armoniosas⁷⁰.

La razón de que en el medievo se consolide esta elección está en relación directa con la utilidad práctica y didáctica que, como acabamos de comprobar, orienta toda manifestación artística y, una vez más, con el dominio estético e ideológico que ejercía el sistema retórico. El enfrentamiento entre el discurso entendido como verdad y fuente de conocimiento frente al verbalismo embaucador y vacuo practicado por los sofistas se remonta a los orígenes mismos de la ciencia del discurso, quedando ya en sus inicios resuelta la polémica en favor de la Retórica moralizadora y ética, que se consolidará entre los oradores y retóricos romanos. En efecto, la Retórica romana recogió a través de Cicerón y Quintiliano el sentido filosófico y ético que los grandes teorizadores griegos impusieron al arte de la persuasión. El *De Oratore* de Cicerón y la *Institutio Oratoria* de Quintiliano proponen un modelo de hombre en el que se aúnen capacidades naturales, moralidad intachable, conocimiento de las reglas de la oratoria, estudio imitativo de los modelos, estudio de las artes liberales, de las cuestiones políticas y públicas, de la religión y las costumbres. Es el “*vir bonus dicendi peritus*”⁷¹ tantas veces argüido.

Con el triunfo del sistema ideológico cristiano, el interés por el contenido del discurso se acentuó aún más, pues ahora la verdad transmitida a través de los discursos no era una verdad filosófica, sino teológica, la de la revelación, por lo que, a partir de entonces, la búsqueda de material se iba a convertir en una interminable relectura de una

⁷⁰ Horacio, *Epístola a los Pisones*, cit., vv. 318-321, p. 140.

⁷¹ “Sit ergo nobis orator quem constituimus is qui a M. Catone finitur vir bonus dicendi peritus” (Marco Fabio Quintiliano, *Institutio Oratoria*, XII, 1, 1, edición de M. Winterbottom, Oxford, Oxford University Press, 1972, vol. 2, p. 692).

misma fuente: las Sagradas Escrituras. La *res*, como señala Copeland⁷², se extrae de las Sagradas Escrituras, convirtiendo así el *modus invenendi* en un *modus interpretandi* y situando, por tanto, el campo de la *inventio* en el discurso escrito. La *inventio*⁷³ pierde su sentido original de búsqueda de argumentos, pues éstos ahora se encuentran en las Escrituras, ocultos quizá bajo apariencia signica, pero susceptibles de ser revelados e interpretados.

No es extraño, por lo tanto, que en los comienzos mismos de la codificación del discurso predicatorio cristiano el propio San Agustín ya recomiende cuidar más la verdad de lo que se dice que la belleza de las palabras:

En su mismo sermón ha de querer agradar más con la doctrina que con las palabras, y ha de juzgar que sólo habla mejor cuando dice la verdad, sin consentir que el orador sea un mero lacayo de las palabras sino que las palabras sirvan al orador⁷⁴.

De esta manera, la doctrina cristiana acabó por orientar toda manifestación literaria hacia el contenido y por convertir a las Escrituras en uno de los principales referentes estéticos, como afirma el Marqués de Santillana en su *Prohemio*:

E assí, concluyo ca esta sciencia, por tal, es açepta prinçipalmente a Dios, e después a todo linage e espeçie de gentes. Afirmalo Casiodoro en el libro De varias causas, diziendo: todo resplendor de eloquencia e todo modo o manera de poesía o poetal locuçon e fabla, toda variedat de honesto hablar hovo e hovieron conneçamiento de las Divinas Esçripturas⁷⁵.

⁷² Vid. Rita Copeland, *Rethoric, Hermeneutics and Translation in the Middle Ages*, Cambridge-New York, Cambridge University Press, 1991, especialmente el capítulo titulado "From antiquity to the Middle Ages II: rethorical invention as hermeneutical performance", pp. 151-178.

⁷³ Sobre el papel de la *inventio* en los tratados de predicación, vid. Harry Caplan, "Rhetorical Invention in Some Mediaeval Tractates on Preaching", en Anne King y Helen North (eds.), *Of Eloquence. Studies in Ancient and Mediaeval Rhetoric by Harry Caplan*, Ithaca and London, Cornell University Press, pp. 79-92.

⁷⁴ San Agustín, *Sobre la doctrina cristiana*, cit., p. 345. Vid., además, Carmen Bobes y otros, *Historia de la Teoría Literaria*, cit., pp. 100 y ss.

⁷⁵ Marqués de Santillana, *Prohemio e carta*, en Francisco López Estrada, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, cit., p. 54.

Sin embargo, y esto es muy importante, en ningún caso se planteó la incompatibilidad entre un discurso moralmente útil y una expresión cuidada. Las normas del decoro retórico exigieron siempre la armonía entre *res* y *verba* hasta el punto de que será justamente la búsqueda de adecuación entre materia y recursos elocutivos lo que llevará a los teóricos romanos a distinguir los tres *elocutionis genera* -*subtile, medium, grande*⁷⁶- en razón de la materia que se tratara -alto, medio y bajo-, que Quintiliano puso en relación con las tres finalidades del discurso -*move-re, delectare* y *docere*- y, por lo tanto, con la *utilitas* misma del discurso. Cuando volvemos a reencontrarnos con este concepto en Jean de Garlande⁷⁷, los tres estilos ya no se basan en los medios literarios de expresión, sino en la categoría social de quien se habla, debido, entre otras razones, como señala Laugesen⁷⁸, a un proceso de mimetismo con la sociedad tripartita que caracteriza los años de plenitud medieval. A partir de ahora, como señala De Bruyne, “es la cualidad de las personas y no la de la elocución la que proporciona el principio de clasificación”⁷⁹. Este importante cambio no supuso, sin embargo, un abandono del interés por la forma del discurso, sino una reorientación en la manera de utilizar los recursos del ornato verbal.

Durante toda la Edad Media, los hombres de letras fueron plenamente conscientes de que el éxito de su discurso no dependía únicamente del asunto tratado, sino que su solidez y su capacidad comunicativa estaban condicionados igualmente por la forma en que éste era expresado a través de los *verba*, tal y como Matthieu de Vendôme deja claro al inicio de su *Ars versificatoria*:

Versus est metrica oratio succincte et clausulatim progrediens venusto
verborum matrimonio et flosculis sententiarum picturata⁸⁰.

⁷⁶ Vid. Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, cit., pp. 391-401.

⁷⁷ Vid. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., pp. 86 y ss.

⁷⁸ Vid. A. T. Laugesen, “La roue de Virgile. Une page de la théorie littéraire du moyen âge”, *Classica et Mediaevalia*, 23 (1962), pp. 257-262.

⁷⁹ Edgar de Bruyne, *Estudios de estética medieval*, cit., p. 48.

⁸⁰ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., pp. 110-111.

A lo largo de la Edad Media, junto a una clara tendencia hacia los fines “doctrinal-contenidistas” del discurso, no es difícil detectar un progresivo interés hacia la forma del mensaje, que desembocará, finalmente, en la elaboración de las artes del discurso. Las *artes dictaminis* y las *poetriae* dedican buena parte de su contenido a la explicitación de los recursos verbales con los que se debe configurar el discurso y no podemos olvidar que la Edad Media conoció la Retórica sobre todo a través de la *Rhetorica ad Herennium*, en la que se presta especial atención a los aspectos propios de la *elocutio*. Según Antonio García Berrio, esa exagerada atención a lo verbal es antes consecuencia de la hipertrofia de la *elocutio* retórica que de una toma de postura conscientemente hedonista⁸¹. En efecto, el predominio del sistema retórico y la idea dominante de «productor-*artifex*», como vimos más arriba, confirman la imagen de un productor especialmente preocupado por el aspecto expresivo-formal de su discurso; pero, además, también debemos tener en cuenta que, a lo largo de toda la Edad Media se sucedieran tradiciones estéticas y filosóficas que contribuyeron a poner el acento sobre el componente verbal del mensaje:

- 1) La filosofía pitagórica, que exige construir según peso, número y medida, convierte la composición numérica en un factor que, como señala Curtius⁸², trasciende lo puramente material para adquirir una “dignidad metafísica”, pues la misma Creación, como San Isidoro transmitió en sus *Etimologías*, estuvo realizada a partir de dicho principio, redoblando con estos argumentos la importancia del acabado formal de la obra.
- 2) La importancia de la Gramática dentro de las disciplinas del *trivium* y el hecho de que las artes poéticas se desarrollaran en el seno de la *recte loquendi scientia* provocaron que la corrección expresiva se convirtiera en un valor añadido a los propios de la Poética y la Retórica.

⁸¹ Vid. Antonio García Berrio y Teresa Hernández Fernández, *La Poética: tradición y modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988, pp. 11-64.

⁸² Vid. Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*, cit., pp. 700-712.

- 3) La tradición poética latina cristianizada, aunque desde el principio rechazó los temas paganos, utilizó los géneros y los recursos que le ofrecía la tradición clásica convirtiéndose así en heredera de la segunda sofística⁸³.
- 4) El alegorismo y la expresión simbólica, favorecedores del encubrimiento de significados, exigían del poeta un esfuerzo expresivo mayor que le llevaba a tener que acudir a los *tropi* propios del estilo sublime y al más alto grado de complejidad ornamental.
- 5) Finalmente, y en relación con esto último, el triunfo de las escuelas herméticas -*trobar clus* y *trobar ric*- dentro de la tradición poética provenzal⁸⁴, directamente relacionados con el *ornatus difficilis*, contribuyó igualmente a encarecer el dominio del componente formal del poema.

En realidad, la preocupación por la forma y, en general, por la calidad de la expresión que se detecta en la Edad Media y está presente en la mayoría de las escuelas poéticas encuentra una justificación más, como hace tiempo señaló Antonio García Berrio, en el escaso margen de iniciativa que los distintos sistemas ideológicos dejaban al escritor, por lo que “la libertad [...] radicaba más bien en la dimensión estrictamente literaria, formal”⁸⁵. En el período medieval, esta afirmación tiene su más rotunda confirmación en la práctica generalizada de la *amplificatio* y la *abbreviatio*. “The poet -afirma Ernest Gallo- has to work more or less within the traditional framework, but he is free to make it new, to elicit possibilities left undeveloped by earlier writers and to abbreviate material not relevant to his new purpose”⁸⁶. Las principales artes poéticas latinas, a excepción de la de Mateo de Vendôme, insisten en esta tarea y especifican los distintos métodos que deben seguirse para llevarla a cabo sin alterar el sentido global del escrito. Se trata fundamentalmente

⁸³ Cfr. *ibídem*. pp. 647 y ss.

⁸⁴ Vid. Martín de Riquer, *Los trovadores*, vol. 1, cit. pp. 74 y ss.

⁸⁵ Antonio García Berrio. “Poética e ideología en el discurso clásico”. *Revista de Literatura*, 41: 81 (1979), p. 29.

⁸⁶ Ernest Gallo, “The *Poetria Nova* of Geoffrey of Vinsauf”, cit., p. 81.

de ocho procedimientos - *interpretatio* y *expolitio*, perífrasis, comparación, apóstrofe, prosopopeya, *digressio*, descripción y *oppositum*⁸⁷- que los primeros autores en lengua romance retomarán y practicarán convirtiendo lo que fue en su formulación original un recurso intensificador⁸⁸ en el objetivo mismo de su tarea como productores. El *Libro de Apolonia*, el *Libro de Alexandre*, la mayor parte de las obras de Berceo, etc. no son sino el resultado de laboriosos procesos de reelaboración de un material previo, escrito, además, en un código lingüístico distinto, que tiene en el trabajo sobre el material verbal del discurso su principal logro artístico. Así podemos afirmar con Manuel y Carlos Alvar que en la Edad Media “el arte reside en la habilidad con que el autor alarga el texto sin perjudicar su coherencia”⁸⁹.

Una vez más son los términos retóricos -transformados, redefinidos- los que dirigen las actitudes de los productores medievales hacia el discurso. La atención prestada a las *verba*, lejos de acercarse al polo hedonista, se sustenta -como lo hizo la oratoria durante su época áurea- sobre los objetivos generales del *persuadere*⁹⁰.

Los poetas en lengua romance harán uso de los recursos verbales y mostrarán interés y cuidado por la forma del discurso -el propio don Juan Manuel afirma haber compuesto su libro “de las más apuestas palabras que yo pude”⁹¹-, exhibiendo, como ocurre al principio de *El*

⁸⁷ Estos son los que nombra Vinsauf en su *Poetria nova* y que, según Faral, coinciden en general con los nombrados por otros tratadistas. Vid. Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., p. 62.

⁸⁸ “La *amplificatio* es una intensificación preconcebida y gradual (en interés de la parte) de los datos naturales mediante los recursos del arte” (Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, vol. 1, cit., p. 235).

⁸⁹ Carlos Alvar y Manuel Alvar. “Apollonius-Apollonius- Apollonio: la originalidad en la literatura medieval”, en *Comentario de textos, 4. La poesía medieval*, Madrid, Castalia, 1991, p. 132.

⁹⁰ Así lo encontramos en San Agustín: “¿Qué es pues, hablar no sólo con elocuencia, sino también con sabiduría, sino emplear palabras adecuadas en el estilo llano, brillantes en el moderado y vehementes en el sublime, pero aplicadas siempre a cosas verdaderas que convengan ser oídas?” (San Agustín, “De la doctrina cristiana”, cit., p. 345).

⁹¹ Don Juan Manuel, *El Conde Lucanor*, Madrid, Castalia, 1981, p. 50. La idea del “hablar apostado”- o “en gasajado” como prefiere Fernando Gómez Redondo

libro de Alexandre, su “maestría” como uno de los atractivos de su mensaje:

Mester trago fermoso non es de joglaría,
mester es sin pecado, ca es de clerezía
fablar curso rimado por la cuaderna vía
a sílabas contadas, ca es grant maestría⁹².

El interés por la forma del discurso durante el período medieval hay que tomarlo en su sentido más estricto de recurso expresivo, de técnica, de cumplimiento de las reglas de un arte, como declara el Arcipreste de Hita, y no de opción conscientemente enfrentada:

E conpóselo otrosí a dar algunos lección e muestra de metrificar e rimar e de trobar; ca trobas e notas e rimas e ditados e versos fiz conplidamente, segund que esta çiençia requiere⁹³.

No en vano afirma Vinsauf en la parte inicial de su *Ars versificatoria* que “Etenim sunt tria quae redolent in carmine: verba polita, dicendique color, interiorque favus”⁹⁴.

CONCLUSIÓN

El productor de los siglos XII-XIV se enfrenta a los textos guiado por un conjunto de principios dispersos y asistemáticos pero en los que es posible reconocer los ecos de la antigua Retórica y, mucho más solapados, los de la Poética clásica. Si el referente ideológico es, sin

(*Historia de la prosa medieval*, I, cit. 555-556)- procede de su tío Alfonso X el Sabio, cuyo propósito fue motivado, como señala Ottavio Di Camillo, no sólo por hacer del castellano una lengua oficial, sino también por su percepción “de que la comunicación es una fuerza cohesiva fundamental para una sociedad” (Vid. Ottavio Di Camillo, *El humanismo castellano del siglo XV*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 43).

⁹² *Libro de Alexandre*, cit., c. 2, p. 130.

⁹³ Arcipreste de Hita, *Libro de Buen Amor*, cit., p. 14.

⁹⁴ Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, cit., p. 153.

lugar a dudas, la doctrina cristiana, también es innegable que el referente textual por excelencia lo constituyó el sistema retórico. Aunque los ecos de la doctrina horaciana son evidentes, estamos aún lejos del talante normativo con el que estos principios fueron tratados por los hombres de letras durante el Renacimiento⁹⁵. Distantes aún de la Poética dogmática que se generalizará a partir del siglo XVI, la teoría y práctica poética medieval se caracteriza por el armónico eclecticismo en el que queda resumida la actitud del productor: un individuo que, ayudado por Dios y gracias a los conocimientos del arte, elabora un mensaje de contenido adoctrinador pero agradable y de verbo preciso. En nuestra opinión, la vigencia del referente retórico explica en buena medida los términos en los que las dicotomías horacianas fueron planteadas y, en general, es el que determina y orienta la actitud del Productor. No de otra manera se explica -como hemos visto- la insistencia en el deleite o la profusión en el uso de colores retóricos dentro de un sistema ideológico que, en principio, parece inclinarse hacia el polo doctrinal-contenidista pero que, sin embargo, es capaz de aunar “retóricamente” ambos aspectos. La Retórica, ligada desde siempre a las exigencias prácticas del discurso, encaja perfectamente con las necesidades del mundo medieval: interpretar, predicar, comunicarse; la Poética, por el contrario, no encuentra su espacio en la Edad Media. La mayoría de los críticos coinciden en que las artes poéticas⁹⁶ o *poetriae*, palabra que, como señala Zumthor⁹⁷, sirve para “désigner la rhétorique dans son application aux ouvrages versifiés”, o gramáticas -como las llega a llamar Murphy⁹⁸-, debieron haber

⁹⁵ Vid. Antonio García Berrio, *Formación de la teoría literaria moderna*, vol. 1, cit., p. 232.

⁹⁶ Además de la obra clásica e imprescindible de Edmond Faral, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*, actualiza y sistematiza el estudio de las poéticas medievales el libro de Douglas Kelly, *The Arts of Poetry and Prose*, Institut d'études médiévales, Université Catholique de Louvain, Louvain, 1991.

⁹⁷ Vid. Paul Zumthor, *Langue, texte, énigme*, París, Seuil, 1975, p. 107. Cfr. el libro clásico de Pierre-Yves Badel, *Introduction a la vie littéraire du Moyen Âge*, Paris, Collection Études, 1969, pp. 124-127.

⁹⁸ Vid. James Murphy, *La retórica en la Edad Media*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986, pp. 145-201.

constituido una de las primeras vías a través de las cuales la Edad Media redefiniera la figura del poeta y de la poesía, pero no fue así. Las *artes poeticae* eran textos para usar en el ámbito del *trivium*, manuales escolares a través de los cuales los estudiantes conocían las técnicas de composición poética en latín. Para que se desarrolle un sistema poético es necesario que el arte se haya desprendido de cualquier necesidad práctica y pueda reflexionar sobre sí mismo. En la Edad Media esto es impensable. El arte -y por lo tanto la literatura- está al servicio de fines utilitarios: las catedrales son lugares en los que cada rincón guarda una enseñanza; la pintura y la escultura son artes subsidiarias al servicio de la anterior; la literatura -el arte hecho con palabras- se vuelca igualmente en el didactismo. Hará falta un gran cambio para que el arte y la literatura encuentren un espacio propio. En el caso de la literatura, esto sólo empezará a ocurrir cuando una nueva clase social acomodada y ociosa exija y busque la literatura como actividad y como distracción. Este público⁹⁹, que aparece en el siglo XII en Francia y en el XV en España, exigirá al poeta una actitud nueva ante su discurso, que éste intentará explicar a través de las primeras poéticas en lengua vernácula. En ellas, aunque tímidamente, vuelven a reaparecer los planteamientos horacianos. Hasta entonces, y aún entonces, la Retórica será la que guíe el discurso y el productor medieval, urgido de necesidades prácticas, encontrará en el arte de la persuasión los cimientos sobre los que sustentar un discurso del que se siente plenamente dueño. Lanzado a escribir en lengua romance, el productor se ve en la obligación de construir un lenguaje, de buscar cauces expresivos, de adaptar recursos verbales útiles para comunicar un mensaje, de asumir él mismo un papel para el que, lejos de excluirse, los modelos del orador y el poeta se fundirán de forma natural dando lugar a una de las figuras más singulares e irrepetibles de nuestra historia literaria. En la base de ambos, y quizá como elemento igualador y condicionador de cualquier tipo de mensaje verbal, está el público, el auditorio, el

⁹⁹ Vid. E. Auerbach, *Lenguaje literario y público en la Baja latinidad y en la Edad Media*, Barcelona, Seix-Barral, 1966. Para el caso castellano, vid. J.H.H. Lawrence, "The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile", en *Bulletin of Hispanic Studies*, 72 (1985), pp. 79-94.

conjunto de receptores al que iban dirigidas las obras, una audiencia iletrada y numerosa, acostumbrada al parloteo fácil de los juglares. La importancia de la situación de recepción es tal que convierte en limitada e incompleta cualquier explicación sobre el mensaje medieval que tome como referencia únicamente el proceso de producción. La presencia interactiva del receptor-oyente justifica y da sentido a actitudes de producción orientadas específicamente a captar la atención de los receptores. La *Poética* horaciana ya supuso, frente a la *Poética* de Aristóteles, un avance sustancial en su preocupación por las relaciones con el público¹⁰⁰, preocupación que el productor medieval parece retomar instado por la inmediatez ineludible del público-receptor. En este contexto, la referencia al sistema retórico se produce de forma natural. La retorización de la *Poética* y del poeta se consuman así definitivamente y llegan a su punto más álgido en el momento de los inicios de las literaturas romances.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 231.