

---

FERNANDO GÓMEZ REDONDO

*Artes poéticas medievales*

Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, 302 p.

Este consagrado crítico literario, autor, entre otros, de numerosos estudios sobre aspectos diversos de la literatura medieval peninsular, nos brinda esta vez un volumen dedicado a la poesía, concebido, estructurado y presentado con el mismo rigor y precisión al que nos tiene acostumbrados.

Esta monografía sobre las artes poéticas medievales ofrece al lector una excelente y útil panorámica sobre las artes poéticas, desde el pensamiento occitánico de los siglos XII y XIII hasta las últimas reflexiones de los círculos universitarios y el primer humanismo cuatrocentista. «Pocos periodos tan activos para la reflexión literaria como los siglos medios» —se lee en alguna parte de las páginas interiores. Esta entra en contradicción con la realidad de los estudios filológicos, carente hasta entonces de un «manual» sobre las artes poéticas. Se puede afirmar sin miedo a equivocarse que, con este breve pero valiosísimo volumen, Fernando Gómez Redondo viene a llenar un hueco importante en los estudios sobre poesía medieval: el estudio de las artes poéticas como tradición (con la correspondiente tensión entre continuidad y ruptura) y como género. La creación se sustenta sobre una corriente de reflexión, más o menos ostensible según las circunstancias, preocupada no solo por establecer pautas formales que rigen el texto poético, sino por dar una definición de poesía, esclarecer sus funciones dentro de un entorno social (la Corte, la Universidad) y doctrinal (la cortesía, el saber), defender su valor y especificidad, etc.

Como aclara en las dos primeras páginas de presentación, más que una descripción de las *artes* elocutivas, este trabajo propone un análisis de los tratados propiamente dichos, que dan sustento teórico a la práctica poética en la Edad Media hispánica. Las primeras muestras de la crítica literaria peninsular, en las cortes letradas que se suceden en Castilla desde mediados del siglo XIII, ponen de manifiesto el influjo y la fusión de dos corrientes: las artes poéticas provenzales y los tratados teóricos castellanos. A este segundo grupo no sólo pertenecen todos aquellos

textos que, como el *Proemio* del Marqués de Santillana, abordan el tema de una forma específica al ofrecer observaciones y comentarios derivados de la práctica poéticas, algo que ocurre en la Península «como siempre, a imitación de otros opúsculos foráneos de la misma índole» (p. 13). En contra de la opinión de que la poesía castellana del siglo XV carece de una tradición teórica propia, Gómez Redondo demuestra la existencia de una vertiente más genuina, reflejada en una serie de reflexiones que se hallan dispersas en traducciones, dedicatorias, prólogos, epístolas y gramáticas a lo largo de los siglos XIV y XV. Este conjunto de textos constituyen un material ciertamente heterogéneo que, acaso debido a su dispersión y transversalidad, no siempre ha sido atendido y, que, examinado en su conjunto, constituye un testimonio muy valioso de la entrada de la poesía dentro de un proceso (lento, pero inexorable) de afirmación política y lingüística del idioma castellano.

No obstante, para explicar la naturaleza de estas últimas poéticas cuatrocentistas, que hunden sus raíces en el incipiente humanismo y la nueva cultura aristocrática, se hace necesaria una ampliación de miras. Parece insoslayable la revisión del legado provenzal, que inaugura la reflexión sobre el texto poético en una lengua romance y forja las primeras líneas de un pensamiento teórico que, además de proporcionar los primeros modelos metodológicos y conceptuales, comienza a marcar relaciones semióticas de dependencia con su entorno.

El primer capítulo se ocupa, pues, de las principales artes poéticas provenzales y los primeros ecos de su influencia en la cortes peninsulares. La presencia de trovadores en la Corona de Aragón desde mediados del siglo XII prueba la apertura de la corona a los modelos ultrapirenaicos, decisiva en la formación de la primera lírica culta peninsular: la escuela gallego-portuguesa. Las primeras producciones, fundadas sobre el modelo de gramáticas y retóricas latinas, nacen con un fuerte propósito pedagógico y su empeño no es otro que el de contrarrestar los signos de decadencia del mundo trovadoresco, dando preceptos y soluciones al proceso de la creación poética. Las *Razos de trobar* (1214), de Ramón Vidal de Besalú, subrayan el valor de la poesía como estímulo de las relaciones cortesanas y exponen una preocupación sintomática del momento histórico: a falta de un sistema de referencia, trovadores y auditorio carecen de criterio para apreciar las virtudes o defectos del discurso poético. Este afán de distinguir lo correcto de lo incorrecto condiciona toda la obra: se justifica el mantenimiento del lemosín (dadas las virtualidades poéticas de cada lengua según sus propiedades formales), se ejemplifican errores comunes de trovadores renombrados; se afirma, en definitiva, que el dominio de la gramática es fundamental para escribir poesía. El *Donatz proensal*, de Uc Faidit (circa 1243), confirma y supera esta tendencia gramatical (Donato), en lo que Gómez Redondo denomina una «gramática-rimario»: el esquema de las ocho partes de la oración se completa con un extenso rimario (uno de los más antiguos en lengua romance), acompañado de la traducción latina. Las *Regles de trobar*, de Jofré de Foixà (1289-1291), amplían en parte el contenido gramatical del



tratado de R. Vidal desde posicionamientos menos estrictos y con una mayor sencillez expositiva; asimismo, se aportan elementos nuevos, como la noción *isotopía*, que garantiza el sentido y, por lo tanto, la comprensión de los oyentes. En contraste con Foixà, el *Mirall de trovar*, de Berenguer d'Anoia, no tiene antecedentes conocidos, pero su huella llega hasta Enrique de Villena y Santillana. Sus versos acrósticos encubren leyes y preceptos: el prólogo insiste en la idea de ocio útil, o, dicho de otro modo, en la utilidad de la poesía para combatir el ocio (*gaya ciencia*); el resto de indicaciones del *Mirall*, el más complejo y elaborado de los opúsculos occitánicos, van desde la materialidad del fonema, hasta la enumeración de vicios, pasando por la estructura de la estrofa y las figuras y tropos. A fines del siglo XIII se redacta la *Doctrina de compondre dictats*, valiosa por el análisis de dieciséis géneros poéticos (*cansó, dansa, sirventés...*) caracterizados, sobre todo, por su estructura métrica y musical. Este primer capítulo se cierra con otros dos tratados conservados en un manuscrito rippullense, de temática muy próxima a la *Doctrina*.

Tras resumir las causas del declive trovadoresco, el capítulo segundo esboza el origen y desarrollo de dos consistorios del siglo XIV, de naturaleza solo parcialmente similar: Tolosa (1323) y Barcelona (1393). La iniciativa privada de siete *burgueses* tolosanos se transformó en una convocatoria de interés público e indudable prestigio, celebrada ininterrumpidamente entre 1324 y 1485. Las *Leys d'amors* es el primer texto que refleja aquel intento de revigorización del espíritu trovadoresco. La gran prolijidad y complejidad de la obra en prosa de Guillem de Molinier, que trata de enlazar aspectos morales de la definición del amor con otros puramente gramaticales y retóricos (acento, pausa, ritmo, géneros...), condujo a la redacción de una versión abreviada, didáctica y en verso: las *Flors del Gay Saber*. Los lazos con el pasado, eso sí, son exclusivamente formales, pues ni las estrictas exigencias del certamen (con jueces y premio simbólico incluidos) ni el marco urbano coinciden ya con el mundo de las cortes provenzales. El ejemplo de Tolosa y las antiguas relaciones entre Provenza y Cataluña allanaron el camino de la *cortesía* aragonesa; obtenido el beneplácito real, se creará en Barcelona un consistorio análogo, de cuya poesía tenemos testimonio, hasta la última convocatoria en 1413. El *Compendi* de Castellnou (1341) demuestra el influjo de las *Flors* mucho antes de la institucionalización del consistorio. Los dos promotores de los juegos barceloneses, Jaume March y Lluís d'Averçó son autores, respectivamente, de dos artes que perpetúan, entre otras cosas, correcciones y enmiendas: el *Llibre de concordances* (1371), también conocido como *Diccionari de rims*, y el *Torcimany*. Este último, redactado en prosa, rompe por vez primera con la dependencia del lemosín, «un lenguaje no entendido», erigiendo al catalán como lengua del poder; las exhaustivas indicaciones gramaticales, métricas y retóricas (incluido un diccionario de rimas) ofrecen una definición de poesía como ciencia del conocimiento basada en una red de sutiles correspondencias entre la forma lingüística y el trasfondo moral. La obra erudita de Juan Fernández de Heredia, claro antecedente del humanismo peninsular,

contiene numerosas reflexiones sobre la trascendencia del patrimonio intelectual, en un momento crucial de apoyo creciente a letras humanas peninsulares.

El capítulo tercero estudia la obra de Enrique de Villena, noble inquieto, nieto de Pedro el Ceremonioso. En el *Arte de trovar* (del que sólo conservamos un fragmento) trata de devolver el prestigio social y moral a la única ciencia capaz de medir la *cortesía*, siendo capaz de «superar la circunstancialidad humana» (p. 118). Su cometido apunta más hacia el presente que hacia el pasado; este enfoque parece claro cuando Villena hace la crónica del ritual poético en tiempos de Martín el Humano, en la que es sin duda una de las descripciones más detalladas del «espectáculo» de la poesía: la ceremonia puesta al servicio de los más altos ideales. No olvidemos que don Enrique había recibido el encargo de su primo, Fernando de Antequera, de rehabilitar el consistorio barcelonés para restaurar «si no el espíritu, al menos sí brillantez formal» (p. 112). Siguiendo la estela humanista del siglo y el concepto de *traslatii studii*, dedica la obra a su discípulo, Íñigo López de Mendoza, para que difunda dichos saberes. La poética, la historia o la filosofía moral son, de hecho, algunas de las nuevas disciplinas que comparten este nuevo sustrato intelectual y llegan a la Península en las primeras décadas del siglo XV. El *Arte* no es, por tanto, un simple compendio de normas de las *artes* provenzales: el vínculo humanista, la referencia a la norma castellana y la insistencia en el fenómeno de la recepción lo sitúan al margen de la tradición, si bien la alusión a la materialidad, física y sonora, del verso (pausa, diptongos...) ya se encontraba (aunque nunca de forma tan rigurosa) en Besalú, Foixà, d'Anoia... La aportación de Villena a las *artes* poéticas castellanas pasa por otras obras que despliegan nociones de crítica literaria (traducciones, glosas), pese a no ser este su objetivo primordial. En los *Doze trabajos de Hércules* o la traducción de la *Eneida* se busca el compromiso del receptor en la construcción de un orden moral que, partiendo de la correcta interpretación de los textos (dificultades de la traducción, niveles de lectura...), deberá trasladarse al ámbito social y político. Las verdades morales que contienen los textos deben ser descubiertas por el receptor, al que hay que advertir sobre los peligros de la ficción.

En el capítulo cuarto se explican las razones por las cuales la poesía es el denominador común de la crítica literaria castellana cuatrocentista. Es en el escenario de la corte y en el nuevo marco político, social y cultural del siglo XV donde debemos buscar los fundamentos de esta nueva teoría poética. Los comentarios anónimos a los *Proverbios morales*, de Sem Tob, que definen la poesía como «ciencia infusa» y defiende la estructura rimada de la poesía (oscuridad) frente al «testo llano» de la prosa, actúan como texto-bisagra entre las reflexiones de Juan Ruiz y el *Prologus Baenensis*. El *Cancionero de Baena* constata la intensa actividad poética entre siglos, y bosquejando en el prólogo una teoría de la poesía (no exactamente una preceptiva), sintomático del cambio de gustos literarios de la Castilla Trastámara, dentro de un proceso de renovación cultural caracterizado por la afirmación de una nueva cultura

nobiliaria, por búsqueda, transmisión y diversificación de los saberes y por la creencia de que la poesía es la síntesis más perfecta de todos ellos. Baena enumera las cualidades del buen cortesano y define la poesía como «gracia» (San Pablo), haciéndose eco de la opinión generalizada en esta Corte. De hecho, otros autores relevantes del *Cancionero* (Villasandino, Sánchez Talavera...) corroboran esta nueva visión de la poesía como una suma de virtudes innatas (*poeta teólogo*) y virtudes aprendidas, en un momento en que la mención de la «gaya ciencia» no siempre tiene una lectura positiva, dadas las turbias relaciones entre los reinos de Castilla y Aragón.

La obra de Íñigo López de Mendoza merece ocupar el quinto capítulo. Gómez Redondo nos trae, en primer lugar, la semblanza del Marqués de Santillana; tanto su vida como su obra, guiadas ambas creencia en una cultura letrada aristocrática y el mantenimiento de los ideales caballerescos, proporcionan las claves políticas y culturales del momento. El más conocido de sus textos metaliterarios, el *Prohemio e Carta* dirigido al Condestable de Portugal, se articula sobre tres ejes principales: la definición y excelencia de la poesía como *fictio*, por encima incluso de la prosa, la valoración de los orígenes históricos y la crítica de la poesía de su tiempo. No cabe duda de que este es el primer manifiesto o arte poética, pero no hay que olvidar que, después de todo, cumple una función pragmática: introducir, justificar y engastar dentro de una tradición los poemas seleccionados. El *Centiloquio*, el prólogo al *Bías contra Fortuna* y algunas epístolas amplían sus ideas e ideales poéticos (su dominio de la traducción poética, nociones sobre traducción, el valor formativo de la lectura etc.). Es la observación, la experiencia y la preocupación por preservar la poesía dentro de la cadena de transmisión del saber lo que guía estas reflexiones: nada más lejos de las estrictas reglas y preceptos teóricos provenzales; nada más cerca del humanismo del siglo XV; del mismo modo que lo hiciese Juan Alfonso de Baena, su apuesta por la *fictio* contrasta, por ejemplo, con el papel central que el mundo occitánico concedía al ritmo y la métrica.

El capítulo sexto se centra en el primer círculo humanístico castellano: la Universidad de Salamanca, centro neurálgico de todas las novedades literarias del siglo, desde el *Tratado de amor*, atribuido a Juan de Mena, hasta *La Celestina*. Algunas importantes traducciones manifiestan problemas comunes (las traducciones de Homero, la *Ilíada*, etc.). La clase intelectual han descubierto a los clásicos, pero también la insuficiencia de las lenguas, tanto en su configuración gramatical como eufónica, para atrapar el verdadero sentido del texto original, que depende en gran parte del significante. Este descubrimiento conduce, indefectiblemente, no solo a una reivindicación de la autoría sino también a una defensa de la ficción como realidad autosuficiente, y, por lo tanto, a un respeto hacia la lengua como estructura de pensamiento. Gómez Redondo extracta, de aquí y de allí, estas y otras preocupaciones de signo humanista (el problema de los géneros, la dignificación de la lengua vernácula, los niveles de significación...), dentro de un variado conjunto de

traducciones, glosas, comentarios, diálogos, epístolas, etc, entre cuyas páginas emergen, ora como autores, ora como personajes, los más renombrados humanistas del siglo XV (Juan de Mena, Pedro González de Mendoza, el converso Juan de Lucena...); hasta tal punto es metódica su exposición que ni siquiera pasa por alto la mención de un *Arte poética castellana en coplas*, atribuida a Juan de Mena, y que únicamente conocemos merced al *Registrum* de Colón.

El capítulo séptimo examina un conjunto de poéticas y gramáticas surgidas en los ambientes universitarios al calor del humanismo. Es en las últimas décadas del siglo cuando, paralelamente a la nueva dinámica cultural, surgen las verdaderas poéticas, que permiten apreciar las transformaciones que se han producido desde la época de Juan II, que culminan bajo el proyecto imperial de los Reyes Católicos. Pedro Guillén de Segovia refleja el desolador panorama del reinado de Enrique IV. Este sevillano al servicio de Alonso de Carrillo es autor de *La Gaya Ciencia* (o *Libro de los consonantes*), definida por Gómez Redondo como uno de los rimarios más ambiciosos de la Edad Media, que sigue de cerca los criterios empleados por Lluís d'Averçó en el *Torcimany*; la obra ofrece, sin necesidad de añadir ninguna reflexión, una extensa colección de términos agrupados según la sonoridad, lo que la convierte en una obra, más que nada, de interés lexicográfico. Muy distinto y muy elocuente de los cambios que se han producido tras el nefasto reinado de Enrique IV es el tratado que nos brinda Juan del Encina en su *Arte de poesía castellana* (1496): en la corte de Isabel, la poesía es un mero divertimento que llena y endulza los momentos la vida palaciega. Encina ha de justificar el elogio de la poesía contra aquellos moralistas que «la destierran [...] como ciencia ociosa». Los nuevos intereses parecen claros: los capítulos dedicados a la métrica y a las figuras y tropos, respectivamente, brillan por su ausencia en Santillana o Baena, menos preocupados por la forma. Por otro lado, la distinción entre *poeta* y *trovador*, la alusión a Nebrija y las directrices sobre la correcta ejecución y recepción del texto poético son fiel reflejo de la nueva orientación que asume la poesía bajo los auspicios de los Reyes Católicos. Las gramáticas latinas son otro gran depósito metapoético; no es casual que, en plena eclosión de poesía cancioneril y en plena consolidación de un pensamiento cortesano, la retórica recupere el lugar que, desde el *Ars maior* de Donato, había ocupado como parte integrante del *ars gramática*. Las distinciones y precisiones que realizan son sintomáticas del aprecio e interés por la lengua vernácula. La de Nebrija es sin duda la gramática más influyente del siglo, y también la que nos permite ver con mayor claridad el paralelismo entre expansión política y expansión lingüística. Por primera vez se enumeran los procedimientos de expresividad y, al igual que lo hiciera Encina, se realiza una incursión en nociones métricas. Después de todo, como apostilla Gómez Redondo «vindicar la lengua y defender la poesía vienen a ser dos facetas de un mismo fenómeno» (p. 257).

Hemos creído útil resumir el contenido de una obra que, por ser tan exhaustiva resulta, dicho sea de paso, muy difícil de reseñar. La monografía se cierra



con un octavo capítulo titulado «Los caminos de la crítica»; en apenas diez páginas se esboza un utilísima reseña de los principales estudios en materia de poética medieval. Un índice onomástico, al final y una tabla cronológica, al principio, aumentan, aún más si cabe, las posibilidades pedagógicas de la obra de Gómez Redondo. La abundante, contrastada y actualizada bibliografía de las páginas interiores se complementa con una bibliografía selecta al final. Un tema de dichas características obliga a adoptar una perspectiva panorámica y poseer una formación integral, dos retos que sin duda sabe y puede afrontar Gómez Redondo. La exégesis y valoración de estos textos es menos anodina de lo parece; los textos analizados nos dan la clave para reconstruir una definición diacrónica o sincrónica de poesía y son una puerta de entrada al pensamiento de una época; de juicios y prejuicios, polémicas, saberes gramaticales, lingüísticos y sociológicos...

En definitiva, esta no es solo una obra que informa, sino que forma, clarifica, sugiere y anima a los estudiosos de la poesía medieval a ponerse manos a la obra.

ESTELA PEREZ BOSCH  
*Universitat de València*