

**“FABLAR EN PROSA O EN RIMA” (BRUNETTO LATINI,
TESORO, III, CAP. 10)**

Jesús Montoya Martínez
Universidad de Granada

1. La Poética. Las *Poetriae* medievales

El discurso poético no tuvo igual suerte en la Antigüedad que el discurso oral. Su tratamiento doctrinal fue más tardío, a pesar de que Aristóteles (384-322 a. C.) había escrito su libro *Poetica*¹, y que, como dice san Isidoro, todo cuanto se escribía era en verso². El libro de Aristóteles siempre se tuvo como inacabado o, al menos, así ha llegado hasta nosotros. Su objeto, por otra parte, fue la definición de los “géneros” —trágico, dramático, cómico—, mientras que la métrica, que era lo que más atañía al verso, fue objeto siempre de la Gramática.

Fue Diomedes quien añadió, a sus dos libros de Gramática, un tercer libro dedicado a la métrica, donde estudió cosas que para nosotros pertenecen hoy día a la Poética, palabra que, por su parte, no suponía que albergase en sí la teoría poética, ni aun considerada como técnica, sino que abarcaba sólo el arte de escribirla mecánicamente, y se distinguía de la que hoy entendemos “obra o tratado acerca de la poesía” creadora del mundo poético que conocemos.

¹ Aristóteles, Horacio, Boileau, *Poéticas*, ed. de A. González Pérez, Madrid, Editora Nacional, 1982.

² San Isidoro de Sevilla, *Etimologías*, ed. bilingüe de José Oroz Reta y Manuel A. Marcos Casquero, Madrid, BAC, 1982, 2 vols., libro I.

También se debe a este autor una primera división de los géneros poéticos a partir de la persona que toma la palabra: el “poeta” o “los personajes” creados por el poeta. Éstos, su intervención en la obra, caracterizan el género dramático de la misma con todas sus especies; mientras que el “yo” del poeta define la epopeya y la lírica.

En cuanto a la métrica, la Edad Media no tenía una palabra que comprendiese a la vez poesía métrica y rítmica, prevaleciendo el concepto rítmico para definir el verso románico. Y aun los conceptos estilísticos, por su parte, estaban referidos de modo principal a la prosa, de donde los tomó la poesía y con los que se construyó una primera poética normativa.

La voz “poesía” designaba por su parte el poema extenso, mientras que el término “poema” se refería a una obra breve de temática individual. Al autor de poemas solía designársele con las voces latinas *versificator*, *dictor*, o bien *positor*, *compositor*.

Hacia 1150 aparece el término “poetria”, al que se le ha querido asignar el papel de iniciador de una concepción específica de la poesía. No es así. *Poetria* es la latinización del nombre griego que designaba a la ‘poetisa’. Lo que ocurre es que en ese tiempo del Medioevo se sirven de ella para designar tanto el concepto de poesía, como el de poema y posteriormente el de *ars poetica* (‘arte poética’). Bajo este nombre se conoció el *Ars poetica* de Horacio. Como también la *Poetria nova* (después de 1213) de Godofredo de Vinsauf, cuya obra ya equivale de modo específico a una “nueva poética”. Éste es el más representativo teórico del siglo XII junto con Mateo de Vendôme (h. 1175), quien con su *Ars versificatoria* no hizo otra cosa que el comentario de la *Ars poetica* de Horacio. Son consejos desperdigados, no organizados, acerca de la estética de la obra de arte que están en toda su obra. Él entiende como obra artística: “La combinación elegante de las palabras y la expresión de las características y las cualidades observadas en la cosa”. Es decir, el mimetismo expresado mediante una pensada organización de la lengua. A éstos hay que añadir en el siglo XIII a Juan de Garlande (h. 1195-1272).

Al lado de “poetria” aparece un verbo nuevo, “poetari”, que designa la acción de escribir poesía. Según parece, hacia 1170, Mateo de Vendôme ya recomienda el empleo de palabras raras y qui-

zás a esta moda se deba que volvieran a usarse y se impusieran *poetria* y *poetari*.

Lo cierto es que entre 1175 y 1280 se produce en Europa un verdadero revuelo en el campo de la poética, lo que servirá para iniciar una verdadera revolución del estilo. Aparecen las *Poetriae* de carácter preceptivo —*poetrias* normativas—, las cuales están redactadas por profesores de *Gramática*, no por profesionales de la *Retórica*. Éstas son las que en verdad nos introducen en el pensamiento gramatical de la Edad Media. Ahora bien, no sólo basta hablar correctamente, es preciso el estudio de los poetas, la llamada por Quintiliano “enarratio poetarum”, y observar el estilo —o modo de escribir— de los poetas, es decir, escribir como ellos lo hicieron. Con este convencimiento y a través del método de la “imitatio” se aprendía el clasicismo de la escritura y más tarde a crear un estilo propio.

Otro método que contribuye a la elaboración de la poesía es la *paráfrasis* o “amplificación de sentencias anteriores”, ejercicio escolar que tendía a originar una cierta habilidad entre los alumnos. La primitiva poesía religiosa no era, por tanto, otra cosa que esta *paráfrasis en verso* de textos bíblicos o litúrgicos: había, por ejemplo, Biblias escritas en hexámetros, secuencias litúrgicas escritas en endecasílabos, pasiones de Cristo redactadas en verso eneasílabo. Así mismo las vidas de santos.

Juan de Garlandia, último impulsor de la retórica poética medieval, fue un verdadero propagador de la literatura en la Universidad de París, donde enseñó desde 1220 hasta su muerte, excepto los años 1229-1232, años en que enseñó en la entonces recién fundada Universidad de Toulouse.

Fue un autor muy prolífico que escribió tratados de toda índole, llegando a producir una epopeya religiosa enumerando las victorias de la Iglesia, o, lo que es lo mismo, las victorias de la verdad sobre la mentira o el error: *De triumphis Ecclesiae*.

En su *Morale scholarium* hace unas reflexiones acertadas acerca de la educación de la juventud y deplora que las Musas se hayan vuelto mudas y estén como aletargadas. Era una crítica muy concreta a la situación de decadencia humanística en la Universidad de París. En ella se empezaba a despreciar los estudios clásicos, en razón de dar paso a una mal llamada modernidad.

Escribe también un tratado teórico sobre poética, que él prefería llamar *Rhetorica*, cuyo título latino es *De arte prosayca, metrica et rithmica*, y lo divide en siete apartados, muy similares a los apartados de la Retorica aristotélica.

Tanto la prosa como la poesía pueden y deben ser ornamentadas mediante figuras de palabra y de pensamiento. A partir de este principio Juan de Garlandia pasa a exponer las distintas figuras, acompañándolas de sus correspondientes ejemplos de escritores clásicos y bíblicos. Al final propone distintos modelos de cartas, así como él mismo compone poemas trágicos y rítmicos, ejemplos de sus teorías.

El alemán Eberardo, autor del *Laborintus* (composición de 1005 versos) a finales del siglo XIII, es un compilador de las normas puestas ya en práctica por sus antecesores, desde Mateo Vendôme, Godofredo de Vinsauf, y Juan de Garlandia. En él acude a la imagen de la “Naturaleza que se estremece al formar los rasgos del futuro maestro de letras”. Ésta lo encomienda primero a la Filosofía, quien a su vez lo encarga a la Gramática, donde se le enseña las reglas fundamentales del lenguaje y llama, por último, a su fiel compañera, la Poesía, para acabar la formación literaria³.

Como se deduce de su doctrina, es partidario de la combinación naturaleza y arte, opinión que se generalizará y será expuesta más tarde por autores como Brunetto Latini. Éste emplea el término “colores” para designar todas las figuras, excepto los tropos, y reduce a cinco las figuras y las acompaña de ejemplos. En todo caso la mayoría depende en su definición de la *Rhetorica ad Herennium* (h. 85 a.C.).

2. La prosa y la rima

En este mundo en ebullición surge la obra enciclopédica de Brunetto Latini, *Li livres dou tresor*⁴, que se divide en tres partes: la dedicada

³ Véase Edmond Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et de XIIIe siècles*. Paris, 1924; James J. Murphy, *La Retórica en la Edad Media* [1974], México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

⁴ De este libro tenemos una temprana traducción al castellano, la mandada hacer por Sancho IV (s. XIV) y que ha sido publicada por el Hispanic Seminary of Medieval Studies (Madison) bajo el título *Li livres dou tresor. El libro del Tesoro*, edición y estudio de Spurgeon Baldwin, Madison, 1989. Citaré *Tesoro*.

a describir el mundo animal que nos rodea (bestiario), otra a dictar las normas morales con las que el hombre debe ordenar su convivencia (la glosa a las *Éticas* de Aristóteles) y otra que nos habla de *Retórica* como arte del bien hablar perteneciente al gobierno de la ciudad (*Política*). En esta tercera parte de su enciclopedia se dice que los “fabladores” se dividen en dos: los que “hablan en prosa y los que hablan en rima”. De esta división y, sobre todo, de los conceptos rima y verso, quisiera hablar en este trabajo.

Tomás Navarro decía en su introducción a *Métrica española* que “entre las lenguas neolatinas existe un común fondo métrico derivado de la rudimentaria versificación usada en el latín de la edad media. La actitud de estas lenguas no ha coincidido enteramente en el aprovechamiento y desarrollo de tal herencia”⁵.

De entre los elementos que constituyen el verso románico hay unos que son privativos de él (la disposición formal del número de sílabas, la rima y la estrofa), no así otros como el “orden interior de los apoyos rítmicos”, que están íntimamente unidos a la palabra y que permanecen aunque ésta se use en una disposición “llana y común”, es decir, sin apoyos rimáticos ni repetitivos.

2. 1. La prosa y sus distintas acepciones

Brunetto Latini, en ese mismo tratado (*Tesoro*, III, cap. 10), habla de lo mismo cuando trata acerca “De la manera de hablar en prosa o en rima”. Es decir, opone el “hablar en prosa” al “hablar en rima”, lo que nos lleva a analizar qué quiere decir con ambas expresiones y, en primer lugar, a tratar de las distintas acepciones de la voz “prosa”.

En el *Diccionario de la Real Academia Española de la lengua* (DRAE, 1999) *prosa* tiene una entrada con cinco acepciones, de las que nos interesan la nº 1 y la nº 3.

La primera de estas acepciones la describe como “la estructura o forma que toma naturalmente el lenguaje para expresar los conceptos,

⁵ Navarro, Tomás, *Métrica española*, Nueva York, Syracuse University Press, 1966, p. 7.

y no está sujeta, como el verso, a medida y cadencia determinadas". Aunque paradójicamente también se entiende, como tal, la acepción litúrgica que "en la misa" toma la *sequentia* en determinadas solemnidades y "que se dice o canta después de la aleluya o el tracto", la que ordinariamente se expresaba en verso y habitualmente esta "forma" es la que se acepta para expresar el canto popular en honra o alabanza de cualquier santo, o bien conmemorar alguno de los acontecimientos de fe y devoción, que se podía cantar dentro o fuera de la iglesia.

Berceo hace alusión a estas "prosas" al referirse a las fiestas populares organizadas por los fieles de Constantinopla en las cuadernas últimas del "milagro del burgués de Bizancio". Después de que el hagiógrafo reconoce que el judío "fo luego convertido" y murió en la fe buena" (Berceo, *Mil XXIII*, 698), comenta que todos "los pueblos... // Fazién grande festa con quirios e con prosa, / con grandes alegrías a Dios e a la Gloriosa", es decir, todos los años 'hacían muy gran fiesta con 'kirieles' y con himnos' (Berceo. *Mil XXIII*, 698-699), coincidiendo con las fechas aniversario en las que la imagen habló para liberar al cristiano de una injusta acusación. Estas prosas, según todos los comentaristas de Gonzalo de Berceo, refieren los "himnos" que se solían cantar en las misas "mayores" de nuestros pueblos. En el *Ms Thott* 128 la descripción de la fiesta se atiene a la noticia que tenemos de una fiesta litúrgica según el rito ortodoxo, en la que preceden coros de clérigos que cantan en alta voz cantos litúrgicos. Gonzalo de Berceo, conocedor de la región riojana, se atiene más bien a la descripción de una fiesta patronal, donde hay fiesta cívica y fiesta religiosa. Ésta se reduce en estas estrofas a los cantos litúrgicos "quirios" y "prosa"⁶.

De estas dos acepciones lo que prevaleció fue el uso al que ya se refería San Isidoro al definir prosa como "exposición continuada y libre de toda ley métrica" (*Etim.* I, 38). San Isidoro, recogiendo doctrinas de Varrón y Plauto, nos dice que la prosa es la que está libre de toda métrica, aunque continúa afirmando que entre griegos y romanos se había prestado mayor atención a la poesía que a la prosa y que "en

⁶ Gonzalo de Berceo, *Los Milagros de Nuestra Señora*, ed. de Claudio García Turza, Logroño, 1984, pp. 215 y 216. Citaré Berceo, *Milagros*.

un principio, todo se escribía en verso. El cuidado por la prosa surgió mucho más tarde” (*Etim.* I, 38).

No obstante, pronto se concibió lo de “grand prosa” o ‘prosa digna’ y artística⁷ en la que el hablante solía acudir a palabras seleccionadas de entre aquellas que forman el acervo del común hablar para expresar sus conceptos con la boca, como también con sus escritos, pretendiendo con esto sobresalir por su elocuencia, aunque siempre distinta del “canto” (“en prosa e en canto”, *Libro de Buen Amor*, 11c), acepción que también recoge el *DRAE* en el apartado de la primera acepción, al decir que “la prosa considerada como forma artística está sometida también a leyes que regulan su acertado empleo”.

El primero de los medievales que reconoce “estas leyes que regulan su acertado empleo”, o, lo que es lo mismo, las normas de la Retórica aplicadas a la prosa, es Brunetto Latini, quien afirma que “la Retórica afecta y conviene tanto a la prosa como a la poesía”:

Et grant departimiento de todos fabladores es [hablar] en dos maneras, una que es en prosa, otra que es en rima. E los enseñamientos de retorica son comunales a amos a dos, salvo que la carrera del fblar en prosa es larga & llana, asi como es la comunal manera de fblar de las gentes (*Tesoro*, III, cap. X).

Esta prosa “larga y llana”, es decir, extensa y sin pretensión de reiterar su rítmica, pero utilizada en la exposición pública y elocuente del pensamiento, ha de someterse a las normas retóricas, las cuales, según dice el mismo Latini, son “comunales a ambos dos fablares”. De los dos, resalta la dificultad del “hablar por rima”, que identifica como un sendero⁸ “más estrecho y más fuerte”, cercado de muros y setos que no son otra cosa que “los puntos y el cuento de sílabas”, es decir, “hablar curso rimado por la cuaderna vía” (*Alexandre*, estr. 2):

⁷ Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, ed. de Alberto Blecua, Madrid, Cátedra, 1992, v. 1631c.

⁸ ‘Vía’, en Gonzalo de Berceo, *El Libro de Alexandre*, ed. de Dana Arthur Nelson, Madrid, Gredos, 1979, estrofa 2. Citaré *Alexandre*.

Mas el sendero de falar en rima es mas estrecho & mas fuerte, asi como aquel que es çercado & ençerrado de muros & de setos, que quiere dezir de puntos & de cuentos [de sílabas] & de çierta medida, que onbre non puede nin debe (117a) traspasar (*Tesoro*, III, cap. X).

2.2. La rima

Este “falar por rima” o rimar versos era el cometido del “rimador”, voces que hoy día están relacionadas con ‘versificar’ o construir estas cuadernas ‘vías’ o senderos estrechos (dificultosos) en los que hay que tener en cuenta el número de sílabas y su similitud.

Alfonso narra en una de sus cantigas de Santa María⁹ la experiencia que se le atribuye a Adán de San Víctor (s. XII) cuando estaba empeñado en construir la “prosa” (*sequentia* paralitúrgica) de alabanza a la Virgen “Salve, Mater salvatoris” (*Analecta Himnica* 54, 1915, 383-384). La tenía ideada, pero le faltaba “la palabra” (‘la expresión verbal’), ‘el epíteto’ literario y su perífrasis versual (verso octosílabo) en una de sus estrofas y no lograba acertar con ellas, pues carecía o no lograba encontrar la palabra o sintagma que respondiese a la “rima” conveniente para completar el verso sobre la Trinidad y María que tenía ideado, a excepción de aquella “palabra rimada” (“se non fosse huna rima”, *CSM*, 202, 13)¹⁰.

Este buen ‘arcediano’ de la iglesia de San Víctor (París) no encontró otra solución que postrarse ante el altar de la Virgen y rogarle insistentemente hasta que “vínole al corazón” la rima que le faltaba (“veno-lle a coraçon / a rima”, *CSM*, 202, 27-28)¹¹, que era del tenor siguiente: “Nobile triclinium”...(*CSM*, 202, 29):

⁹ Alfonso X, el Sabio, *Cantigas de Santa María*, ed. de Walter Mettmann, Madrid, Castalia, 3 vols., 1986-1989. Citaré *CSM*.

¹⁰ “Estand’ el assi en prezes, / veno-lle a coraçon / a rima que lle minguava, / que era de tal razon / en latin e que mostrava: / ‘Nobile Triclinium’. / E non avia palavra / que y fizesse mellor / Muito Santa Maria, / Madre de Deus, gran sabor... / Esta rima que vos digo, / e que quer dizer assi: / *Nobre casa de morada, / tres moradas en ti: / Deus Padre e o seu Fillo / e o Sant’ Espirit’ y / veneron morar sen falla / por nos fazeren amor*” (*CSM* 202:40 ; ms. F, 33, fols. 39v-40r).

¹¹ La lámina historiada representa la inspiración de aquel verso mediante una paloma que le susurra algo al oído al monje que se halla postrado ante el altar de María. *Vid.* ms. F, ed., Madrid, Edilán, 1984, lámina fol. 40r, viñeta cuatro.

¡Oh! noble triclinio ('triple lecho')
Tres moradas ('sedes') hay en ti
para Dios Padre, y su Hijo
y también el santo Espíritu
quienes habitaron en ti
mostrándonos su Amor así¹².

La anécdota nos traslada a los siglos de la transición de la medida del verso (larga, breve...) a la acentuación (agudo, llano, esdrújulo...) y la rima, de la del pie métrico a la palabra acentuada y rimada. San Isidoro decía, respecto a los pies métricos, que son llamados así porque "sobre ellos caminan los versos" de modo correcto¹³.

De esta afirmación isidoriana podemos deducir dos cosas: la unidad superior del verso y la característica de homologación que les confiere la rima y el ritmo. Porque vulgarmente se interpreta esta explicación del santo hispalense diciendo que un verso, si le falta alguna sílaba de la medida adoptada o si la última sílaba no coincide con la terminación del anterior ("similiter desinens"), cojea.

Esta similitud y sus efectos niveladores se pueden percibir también en algunas metáforas visuales como aquella del monte Mongibel, el volcán 'Etna', que se aplacó gracias a un cantar mariano bien rimado que la Virgen quiso que le hicieran en su honor:

O ome bono, que aquesto veer
foi en vison, muito ouve gran prazer;
des i começou seu cantar a fazer
rimado segundo el soube mellor.

E segund' as paravlas lle fez o son,
e depois cantó-o con gran devoçon;
e a tempestade quedou log' enton,
e perdeu en logo a gente temor (CSM, 307, 40-47).

¹² La traducción es mía: CSM 202, 29-32.

¹³ "Son pies métricos los que se apoyan sobre los tiempos fijos de las sílabas y nunca se apartan de la duración establecida. Y se llaman pies porque sobre ellos caminan los versos", Isidoro, *Etim.*, I, 17, 1.

Las “palabras” (“segund’ as paravlas”) significan aquí la cadena léxica ritmada u organizada según los acentos (o oó oóó oó oó) y a la que se le aplica una melodía, bien predeterminada, o bien improvisada, para cada caso estrófico del que se pueda tratar. Melodías que solían acompañarse con instrumentos, como en el caso de la juglaresa Tarsiana del *Libro de Apolonio*¹⁴:

Quando le houo dicho esto y mucho al,
mouyó en su viola hun canto natural,
coplas bien assentadas, rimadas a senyal;
bien entendie el rey que no lo fazie mal.

Quando houo bien dicho y ouo bien deportado,
dixo el rey: Amiga, bien so de ti pagado
entiendo bien que vienes de linatge granado,
ouiste en tu dotrina maestro bien letrado (*Apolonio*, 495-496).

La frase “coplas bien assentadas, rimadas a senyal” hace hincapié también en la homogeneidad, más aún en la uniformidad de número y situación de acentos, cuyo efecto es la serenidad y la consecuente complacencia. De ahí que el rey se sienta “bien deportado” (‘distendido’) y “bien pagado” (‘satisfecho’) y, aun más, deduzca el linaje de su juglaresa y la buena enseñanza recibida en la Escuela. Todo ello fundado en estar “rimadas” a señal o señaladamente, lo que podría tratarse de rimas perfectas y ricas.

Brunetto Latini, al describir cómo ha de hacerse la rima, nos dice:

Et convienele mesurar las *dos postrimeras silabas* del viesso, en manera que todas las [+ : letras de las] silabas postrimeras sean semejantes, *a lo menos la vocal de la silaba que va ante la postrimera*. Et conviene que contrapassen los acentos & las bozes, así *que las rimas se acuerden en su acentos*, ca maguer que las letras se acuerden, si tu fazes las silabas cortas, la rima non sera derecha si el acento se desacuerda (*Tesoro*, III, cap. X)

¹⁴ *Libro de Apolonio*, ed. de Manuel Alvar, Madrid, Castalia, 1976, 3 vols., vv. 495-496.

La rima —en el caso de la lengua francesa— debe darse en las dos últimas sílabas, cuya vocales y consonantes deben coincidir, si queremos que sea rima consonante rica y perfecta, o, cuando menos, las últimas dos vocales de las dos últimas, es decir, rima asonante.

No basta solo eso; es necesario que coincidan en los acentos (“que las rimas se acuerden en su acentos,” *Tesoro*, III, cap. X), y esto aun cuando coincidan en la cantidad.

3. *Fablar en rima. El viesso, vieso o verso*

Parecería inútil tratar del verso, después de haber hablado de la rima, cuando, según la opinión de muchos, el verso incluye la rima y el ritmo. No parece que sea así, según veremos y, sobre todo, después de leer el comentario que sigue.

Daniel Devoto, hablando sobre el verso¹⁵, dice que el ritmo, aun siendo un fenómeno tan universal, no puede ser el cartabón para diferenciar el verso de la prosa¹⁶. Lo que no quiere decir que no debamos insistir en él, “sí lo es que se haga de él, en lo que tiene de puramente mecánico, el elemento definidor del verso”; y más aún “pretender que la repetición, es decir, la rima sea la condición *sine qua non* de la existencia del verso”.

La rima precisa como mínimo otro verso; “¿y que sucede cuando un poeta que compone un poema de un solo verso, un solo y pobrecito verso, tan pobre como que carece de una estrofa que lo acoja dándole calor, entidad, ritmo y sentido? No importa que su autor sea Antonio Machado, y que el verso tenga un profundo contenido ético y poético: ‘Hoy es siempre todavía’ ”. Vemos que ni el ritmo ni la rima sea definición imprescindible para concebir el verso. Puede haber prosa que tenga su ritmo, aunque no lo repita; como puede darse un verso de una sola línea sin necesidad de otro que repita la rima.

Según Isidoro dice:

¹⁵ Daniel Devoto, “Leves o alevés consideraciones sobre lo que es el verso”, en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 5 (1980), pp. 67-99.

¹⁶ Devoto, *art. cit.*, p. 78

Se llaman versos porque, colocados siguiendo un orden de acuerdo con sus pies, se van articulando por renglones; estos cortes se denominan también miembros. Para que no se prolongaran más de lo que el sentido podría mantener, la práctica estableció un límite a partir del cual se volviera a comenzar; y precisamente se llama verso porque *revertitur* (regresa) (*Etim.* I, 39,2).

Se conjugan aquí dos conceptos, el retórico y el espacial; el primero tiene en cuenta la métrica, mientras el otro estima la necesidad de establecer un límite para que su extensión no exceda de lo que puede soportar el sentido, en el caso de querer memorizarlo, de tal modo que se deba comenzar de nuevo si queremos mantener en nuestra memoria mayor contenido que el que supuso el primero.

Este último no excluye el concepto retórico, lo incluye y, más aún, lo hace memorizable. De tal modo que en la definición que trae el *DRAE* se dice que “verso” es “la palabra o conjunto de palabras sujetas a medida y cadencia, según reglas fijas y determinadas”, prescindiendo del concepto espacial. Luzán¹⁷, sin embargo, vuelve a ambos, al decir del verso que es:

una oración o una parte del discurso, medida por un cierto número de pies métricos. Sílabas largas y breves... que dispuestas en cierto orden y número, hacen una cadencia agradable, la cual medida y cadencia se repite siempre sin cesar... Denótase esta repetición con volver a empezar otro renglón, después de acabado un verso....,

aunque la extensión sea sólo denotativa, no esencial, según ya decía Isidoro, haciendo casi imprescindible la repetición.

En la Edad Media podemos comprobar sin embargo que la voz verso es polisémica y puede designarse con ella “una copla”, como “una línea sometida a rima y ritmo reiterativo” o simplemente “una expresión solemne de una sentencia”.

¹⁷ *Poética*, p 249 en D. Devoto, *art. cit.*, p. 83.

3. 2. La voz *vieso*¹⁸

Comenzaremos comentando esta voz, según aparece en el prólogo a los *Milagros de Nuestra Señora*. En él, Gonzalo de Berceo dice que su pretensión es “fer unos pocos viessos”.

No parece que sean “pocos” los más de novecientos que escribe. Son, a pesar de la lítote empleada, bastantes, por no decir muchos. No obstante, si tenemos en cuenta la expresión de “pocos viessos” en el contexto de que los “árboles” son aquellos donde “las aves cantan los cantos generales”, que son los “miráculos que organamos en las fiestas cabdales”, consecuentemente podríamos admitir como su sentido recto los pocos milagros (veinticinco de los 87 del código Ms. 110) que Gonzalo seleccionó para versificar según la “cuaderna vía a sílabas cuntadas”, según la novedad que se había impuesto entre los clérigos del tiempo:

quiero d'estos fructales tan plenos de dulzores
fer unos pocos viessos, amigos e señores (Berceo, *Mil.* Prólogo, 44cd).

Con un sentido más restringido está usada la palabra *viesso* en la cantiga 284, donde se narra un asunto muy semejante al del “condenado por desconfiado” de Tirso de Molina cinco siglos antes: cómo “Santa María libró a un monje del poder del demonio que lo tentaba”. El monje estaba a punto de morir y, cuando todos creían que se salvaría gracias a la devoción a la Virgen, éste vio al diablo en una visión que lo trastornó de tal manera que se removía en la cama diciendo que de nada le había servido las buenas acciones. El fraile que lo cuidaba le quiso convencer de que aquello era una tentación diabólica, y que él dijese “un vesso” de la Virgen y ahuyentaría al demonio que lo tentaba. El verso que le proponía rezar era la oración siguiente:

¹⁸ ‘Viessos’, en Berceo, *Milagros*, Prólogo, 44; ‘vieso, viesso’, en *Alexandre*, 307, 309, 1252; *Apolonio*, 17, 85; *Libro de Buen amor*, 1901, 1325 (véase en Martín Alonso, *Diccionario Medieval Español*, Salamanca, Universidad Pontificia, 1986).

Con ta graça, Sennor, acorr'a mi,
ca tu de piadade madre'es; por end'aquí
me guarda do diabo cheno de traíçon (CSM, 284).

Esta metonimia de verso por copla, y generalizando más, milagro por versos, nos daría una acepción amplia que ha llegado hasta nuestros días, porque no hay poeta que no haya querido hacer unos versos sobre un tema cualquiera, lo que no implica en sí ni el metro, ni la rima que va a emplear, ni siquiera los géneros diversos en esos “pocos versos”.

La voz “viesso” tiene también la acepción de “versículo”, y, así por ejemplo, se dice en don Juan Manuel:

oyendo aquel cántico de sancta María que dize: “Magnificat anima mea dominum”, oyó en el vn viesso que dize: “Deposuit potentes de sede et exaltauit humiles”; que quier decir Nuestro sennor Dios tiró et abaxó los poderosos soberuios del su poderio et ensalço los omildosos” (*Conde Lucanor*, 51: 5)¹⁹.

Particularizando algo más, “verso”, aún ahora, significa un conjunto de palabras sentenciosas que pueden incluir dos líneas como lo dice el *Libro de Apolonio*:

La verdura del ramo es come la rayz,
de carne de mi madre engruesso mi seruiz.
El que adeuinase *este vieso que ditz*,
esse auría la fija del rey enperadriz (*Apolonio*, 17).

O bien, como admite el *Diccionario de Autoridades*, acepción en Andalucía: ‘chiste o dicho sentencioso’²⁰, sin por eso precisar su reiteración acentual o rimática, acepción que podemos deducir de lo que dice el *Libro de Apolonio*:

Recudiol' Apolonio a lo quel' demandaua:
Porquel' pidie la fija, que el mucho amaua,

¹⁹ Don Juan Manuel, *Obras Completas. Conde Lucanor. Crónica abreviada*, ed. de José Manuel Blecua, Madrid, Gredos, vol. II, 1983.

²⁰ *Diccionario de Autoridades*, Edición facsímil. Madrid, Gredos, 1984. DAA, s. v. acp. Andalucía

et quel' terminé el viesso con que nos embargaua,
por esso me seguda, ca esso lo agrauiaua (*Apolonio*, 85).

3. 3. El viesso en Don Juan Manuel

Como ya dije en *El prologo literario medieval*, cap. XII, “En el caso de Don Juan Manuel se le atribuye al ejemplo dos funciones: una, el hacer atractivo el libro; otra, ser mediador entre la verdad analógica y la mente sencilla de los lectores. Dos funciones que el propio autor interrelaciona al modo del principio retórico *docere delectando*:

La primera función la manifiesta Don Juan Manuel en su prólogo al Conde Lucanor cuando dice que lo iba a hacer mediante ejemplos para así ‘atraer las voluntades’ de los lectores, porque, como él dice, aquellos que “non toman plazer en leer aquellos libros, nin aprender lo que es escripto en ellos”, no se beneficiarían de su contenido; puesto que nadie se decide a leer un libro si éste no se le presenta medianamente atractivo; y de no leerlo no podrá aprovecharse de aquellas cosas que en él se dirá: “fiz este libro conpuesto de las más apuestas palabras que yo pude;”. “Apuestas palabras” que según nuestra opinión, hay que entenderlas bajo su acepción de ‘sentencia’. Cumple por tanto el ejemplo una función de captación de lectores de estas apuestas palabras, que en palabras del propio Don Juan Manuel son esos versos que concluyen la narración: ‘Et entendiendo don Iohan que estos exienplos eran muy buenos, fizo los escribir en este libro, et fizo estos viessos en que se pone la sentençia de los exienplos. Et los viessos dizen assi:’ ” (D. J.Manuel, *Luc* 1:16)²¹.

La sentencia, ‘dicho grave y sucinto que encierra doctrina o moralidad deducida del ejemplo’, es lo expresado en esos desmañados versos con que concluye el *exiemplo*, pero que no debemos concebir como posterior a la redacción del ejemplo, al menos no necesariamente; más bien, debemos concebirla como anterior, no sólo por la frase del prólogo (“y entre las palabras entremeti algunos exienplos”), sino por el material que nos dejó inconcluso en el libro segundo (D. J. Manuel,

²¹ Jesus Montoya Martínez e Isabel de Riquer, *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED, 1998.

Lucanor 2), que debemos concebir como “palabras” que esperan su ejemplo.

Que sea la síntesis de un pensamiento lo dice el propio don Juan Manuel cuando en el encerrado en el *exiemplo* 2 dice:

Et entendiendo don Iohan que este exienplo era muy bueno fizo lo escribir en este libro, *et fizo estos viesos* en que esta abreuiadamente toda la sentençia de este exiemplo (D. J. Manuel, *Lucanor* 2:95).

La eficacia de estas “palabras” o sentencias don Juan Manuel la confía a lo placentero que será para el lector el recrearse con la lectura de esas “palabras falagueras” que implican el ejemplo; complacencia que hará leer esas sentencias y deducir las consecuencias prácticas.

La reciprocidad de “ejemplo-moralidad” sufre una inversión en nuestro autor —como muy bien dice Caldera²²— al situar la “palabra” o sentencia moralizante al final del ejemplo, no al principio, lo que no le quita efectividad al ejemplo, ya que al tiempo que suma un argumento más a la moralidad general del libro, genera su propia moralidad, sin que por eso deje de aportar el sentido que le confiere la moraleja, que, como dice A. Biglieri, pertenece a su nivel de sentido y —aunque resulte paradójico— lo precede y condiciona en todos sus aspectos²³.

Porque, en definitiva, estos ejemplos mediarán en la inteligencia del contenido más o menos sutil de estas sentencias. Y en este último caso es cuando el contenido del ejemplo entra como objeto del libro: en cuanto mediador entre la inteligencia sencilla del oyente, individuo próximo al mundo descrito en el ejemplo, cuyo entramado entiende bien —los ejemplos suelen ser tomados de la vida cotidiana, cortesana, agrícola y mercantil—, lo que le proporciona oportunidad de dar el salto analógico que el autor pretende dar con él.

Pero concreta más. No sólo el objetivo de su escrito será proponer una moral apoyada en los ejemplos; sino que también lo hará mediante el procedimiento o técnica dialógica: “de aquí adelante començare la

²² Ermano Caldera, “Retorica, narrativa e didattica nel *Conde Lucanor*”, en *Miscellanea di studi ispanici*, Pisa, Università, 1966-1967, pp. 5-120. Véase pp. 26-27.

²³ Aníbal, A. Biglieri, *Hacia una poética del relato didáctico*, Chapel Hill, University of North Caroline, 1989, pp. 39-40.

manera del libro, en manera de vn grand sennor que fablaua con vn su consegero. Et dizian al sennor conde Lucanor, et al consegero, Patronio”. Técnica, a la que empezó a acostumbrarnos la literatura didáctica del tiempo y que perdurará hasta bien entrado el siglo XVII.

Pero en nuestro caso expresa “sentencia” o dicho conciso o palabras donde “esta breuiadamente” la mencionada sentencia, haciendo caso omiso a su sentido rimático o de reiteración: “fizo estos *viessos* en que se pone la sentençia de los exienplos” (D. J .Manuel, *Lucanor* 1:16).

4. Preceptos retóricos para *fablar en rima*

A mi modo de entender, el *Libro de Alexandre* es el que, como he dicho en otra parte²⁴, plantea la frontal oposición entre clérigos letrados. Entre aquellos que querían sólo escribir en lengua culta y los que dan el paso acertado de escribir en “lengua vulgar” o “román paladino, / en qual suele el pueblo fablar con su vecino” (Berceo, *Santo Domingo*, 2 ab):

Mester trayo fermoso, non es de joglería;
mester es sin peccado, qua es de clerecía:
fablar curso rimado por la quaderna vía,
a sílabas contadas, qua es grant maestría (*Alexandre*, 2).

Este “mester fermoso” es una clara alusión al modo de hablar en público: lo que es lo mismo que “fablar en prosa o en rima”, según Brunetto, añadiendo a ello la “cuaderna vía”, es decir, el cuádruple camino de “cuatro frases alineadas”, midiendo sus sílabas, para que no excedieran de las catorce admitidas en el tetrástrofo rimado (7+7 y sus variadas combinaciones):

que todas las [+ letras de las] sílabas postrimeras sean semejantes, a lo menos la vocal de la sílaba que va ante la postrimera.
que contrapassen los acentos & las bozes, así que las rimas se acuer-

²⁴ Véase *La Coronica*, 2006, próxima a aparecer.

den en su acentos, ca maguer que las letras se acuerden, si tu fazes las silabas cortas, la rima non sera derecha si el acento se desacuerda (Tesoro, III, cap. X).

La similitud o equivalencia de sonidos entre palabras a partir de la vocal acentuada, en este caso las postrimeras o últimas, que sería la rima consonante, pero no se olvida la rima asonante, que es la equivalencia de “la vocal de la sílaba que va ante la postrimera”; pero además se hace hincapié en la acentuación y en la medida de las sílabas (sílabas cortas o breves).

Los clérigos que habían adoptado, como dice Brunetto Latini, no la “comunal fabla de los ombres, que es sin arte, ni maestría” (*Tesoro*, III, 4,2), y habían elegido además “el sendero de fablar en rima”, aquél que, según el propio Brunetto, es un fablar “más estrecho e mas fuerte”, “çercado de muros e de setos” (*Tesoro*, III, 10, 1, p. 182), de más difícil práctica, y que es muestra inequívoca de la “maestría”, es decir, de la destreza en el uso de la norma retórica de quien lo utilizaba:

Et commo quier que tu fabla sea por rima o por prosa, guarda que tus dichos no sean [menores nin] magros nin secos, mas sean llenos de derecho et de seso et sentençias. Et guarda que tus palabras no sean ligeras, mas sean graves et de gran pensamiento, et non de muy grande, que las faga trabucar. Et guarda que non aya en de feedumbre ninguna, mas que la color sea fermosa de fuera et de dentro, e la sciencia de rectorica sea en ti pintadera, que ponga la color en rima et en prosa. Et guardate de mucho pintar, ca alguna vez es bien de esquivar la color (B.Latini, *Tesoro*, cap. 10).

La Retórica, como se puede ver, se consideró necesaria y una misma tanto para el discurso oral (discurso forense o deliberativo) como también para el epidíctico. Todo debía estar presidido por “el orden” y “la composición”, que presidiera su sabia “elocución”, ya fuera escrito en verso o en prosa. En ambos casos se aconseja cuatro cosas necesarias para que la rima huya de la pesadez de la recitación y que se tenga prevista una “color” fermosa de fuera y de dentro, de tal modo que la retórica sea “pintadera” con la suficiente contención para no caer en el exceso:

que tus dichos no sean [menores nin] magros nin secos, mas sean llenos de derecho et de seso et sentençias.

que tus palabras no sean ligeras, mas sean graves et de gran pensamiento, et non de muy grande, que las faga trabucar.

que non aya en de feedumbre ninguna, mas que la color sea fermosa de fuera et de dentro, e

la sciencia de rectorica sea en ti pintadera, que ponga la color en rima et en prosa. Et guardate de mucho pintar, ca alguna vez es bien de esquivar la color (B.Latini, *Tesoro*, cap. 10).

De nuevo Horacio, porque “Pictoribus atque poetis / quidlibet audiendi semper fuit aequa potestas” (*Ad Pisones*, vv. 9-10).

Montoya Martínez, Jesús, “ ‘Hablar en prosa o en rima’ (Brunetto Latini, *Tesoro*, III, cap. 10)”, *Revista de poética medieval*, 17 (2006), pp. 123-142.

RESUMEN: El discurso poético no tuvo igual suerte en la Antigüedad que el discurso oral. Hacia 1150 aparece el novedoso término “poetria”, al que se le ha querido asignar el papel de iniciador de una concepción específica de la poesía. La obra *Li livres dou tresor de Brunetto Latini* (s. XIII) trata acerca “De la manera de hablar en prosa o en rima”. Opone, sí, el “hablar en prosa” al “hablar en rima”, pero la voz “prosa” o prosa “larga y llana”, extensa y sin pretensión de reiterar su rítmica, cuando es utilizada en la exposición pública y elocuente, ha de someterse a las normas retóricas, la cuales, son “comunales a ambos dos hablantes”. Resalta la dificultad del “hablar por rima”, que identifica como un sendero “más estrecho y más fuerte” cercado de muros y setos, que no son otra cosa que “los puntos y el cuento de sílabas”, es decir, lo identifica con “hablar curso rimado por la cuaderna vía” (*Alexandre*, estr. 2), esto es, con la prosa elocuente que se divulga mediante coplas rimadas y ritmadas, propia de los clérigos del XII y XIII.

ABSTRACT: The poetic speech didn't have same luck in the Antiquity that the oral speech. Toward 1150 the novel term “poetria” appears, to which has been wanted to assign the paper of initiator of a specific conception of the poetry. The work *Li livres dou tresor* of Brunetto Latini (s. XIII) talks about “De la manera de hablar en prosa o en rima”. It opposes the “hablar en prosa” to the “hablar en rima”, but the voice “prose” or “larga y llana”, when it is used in the public and eloquent exhibition, it must undergo the rhetorical norms, it stands out the difficulty of the “hablar por rima” that it identifies it as a path “más estrecho y más fuerte” fence of walls and hedges that are not

another thing that “los puntos y el cuento de sílabas”, then, it identifies it with “fablar curso rimado por la cuaderna via” (*Alexandre*, 2), the eloquent prose that is disclosed by means of rhymed and rythmed ballads, characteristic of the clergymen of the XII and XIII.

PALABRAS CLAVE: Retórica. *Poetriae*. Brunetto Latini. *Livres dou Tresor*. Alfonso X. *Cantigas de Santa María*. Mester de clerecía. Juan Manuel. *Conde Lucanor*.

KEYWORDS: Rhetoric. *Poetriae*. Brunetto Latini-*Livres dou Tresor*. Alfonso X-*Cantigas de Santa María*-“Mester de clerecía”. Juan Manuel. *Conde Lucanor*.