

6 01086



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA TEORIA LITERARIA EN LA POETICA NUEVA DE GEOFFROI DE VINSAUUF.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:
DOCTORA EN LETRAS CLASICAS
PRESENTA:
CAROLINA PONCE HERNANDEZ



MEXICO, D. F.

COMITE TUTORAL:
TUTOR: DR. JULIO PIMENTEL
CONSULTORA: DR. HELENA BERTAIN
CONSULTORA: DR. VIANCO
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
SERVICIOS ESCOLARES

2002



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



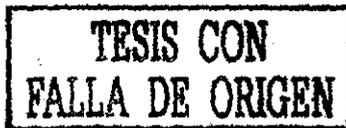
UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

ÍNDICE



INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I INGLATERRA, LOS NORMANDOS Y LOS PLANTAGENET.....	23
CAPÍTULO II RICARDO CORAZÓN DE LEÓN.....	33
CAPÍTULO III JUAN SIN TIERRA PLANTAGENET.....	78
- Geoffroi de Vinsauf, su poesía en la diplomacia.....	88
CAPÍTULO IV INOCENCIO III, LUZ PÚBLICA DEL MUNDO	
- El dominio del mundo.....	95
- Las cruzadas.....	110
- La crítica.....	117
CAPÍTULO V UNA EUROPA QUE CAMBIA.....	131
CAPÍTULO VI FORMACIÓN INTELECTUAL DE GEOFFROI	
- La escuela.....	150
- Antecedentes.....	152
- Antecedentes medievales.....	166
- El siglo XII.....	180
- Los poemas mayores de la <i>Poética Nueva</i>	204
- Entre el siglo XII y el XIII. Filosofía y gramática.....	216
CAPÍTULO VII GEOFFROI DE VINSAUF.....	229
CAPÍTULO VIII LAS OBRAS.....	239

- La <i>Poética Nueva</i>	245
- Los <i>exempla</i> de Geoffroi.....	256
CAPÍTULO IX	
EL LATÍN DE GEOFFROI DE VINSAUF	270
- El hexámetro en Geoffroi.....	277
CAPÍTULO X	
FUENTES CLÁSICAS	
DE LA TEORÍA DE GEOFFROI DE VINSAUF	284
CAPÍTULO XI	
LA RETÓRICA EN LA <i>POÉTICA NUEVA</i>	297
- El origen de la poesía. Teoría del arquetipo.....	303
- La materia y la forma.....	346
CAPÍTULO XII	
LA ORGANIZACIÓN DE LA OBRA POÉTICA. MANEJO DEL TIEMPO	
- <i>Ordo praeposterus</i> . Teoría de las ramas.....	352
CAPÍTULO XIII	
LAS FIGURAS	392
- Los colores graves y la <i>transsumptio</i> o cambio.....	397
- Los colores leves y las <i>flores</i> o figuras.....	407
- La teoría de las conversiones.....	413
- La teoría de las determinaciones.....	415
EPÍLOGO	
- <i>Memoria y actio</i>	437
- <i>Et sic hoc opus concludo</i>	440
Abreviaturas	444
Bibliografía	
- Diccionarios.....	445
- Filosofía, retórica, poética y literatura.....	446
- Fuentes.....	455
- Historia y cultura.....	461

Agradecimientos

Doy las más sinceras gracias a todos los miembros del jurado por haber aceptado participar en él y por la lectura y revisión de la presente tesis.

A todos y cada uno de ellos debo mucho de lo que contiene esta investigación; sería muy extenso señalar puntualmente sus aportaciones, por lo cual me limitaré a señalar sólo algunas de ellas.

El Dr. Julio Pimentel, Presidente del Comité Tutorial, tuvo una enorme paciencia y nunca me apresuró; al mismo tiempo me dio completa libertad para estudiar y enfocar el tema principal y los complementarios, respetando siempre mis puntos de vista, pero señalando con todo acierto los errores.

La Dra. Helena Beristáin me introdujo en la *Poética Nueva* de Geoffroi de Vinsauf y, en todo momento, me apoyó y me proporcionó materiales fundamentales para la investigación de aspectos relativos a la poética y a la semántica.

La Dra. Paola Vianello me ayudó sobre manera con su crítica profunda y certera. Sus precisas observaciones me permitieron corregir este trabajo, quitando repeticiones innecesarias y aclarando pasajes oscuros.

La Dra. Lourdes Rojas, sin cuya ayuda este trabajo no hubiera sido posible, allanó todas las dificultades administrativas para que tuviera el tiempo necesario para realizarlo, y, además lo leyó y revisó con todo cuidado a fin de que resultara comprensible.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La Dra. Carmen Rivera fue mi guía en todo lo relativo a la filosofía pues a ella debo lo que sé al respecto. Siempre me ha proporcionado los materiales fundamentales y en gran medida, es quien me ha enseñado cómo buscar en los textos eso que los filósofos llaman las "últimas causas".

El Dr. Carlos Zesati, desde el inicio de mi investigación, cuando apenas estaba elaborando la traducción de la *Poética Nueva*, me ayudó a interpretar bien algunos pasajes claves de la obra, referidos a cuestiones teológicas.

La Dra. Dolores Bravo también desde que inicié mi estudio en cuestiones medievales, me proporcionó todos los libros que tenía en su biblioteca sobre Edad Media, algunos muy difíciles de conseguir.

No puedo dejar de nombrar tres personas que me prestaron una invaluable ayuda: El Lic. David Becerra, a quien debo las traducciones de los textos griegos que hay en la tesis; a la Lic. Leticia López, con quien comenté partes de esta tesis, sobre todo las referidas a la historia de la gramática y la retórica; y, por último, la Sra. María de la Luz López, que se dio al trabajo de la captura y de las continuas correcciones sin mostrar nunca el más leve gesto de disgusto, siempre dispuesta a repetir, cambiar y corregir los textos.

A todos les agradezco profundamente.

Carolina Ponce Hernández

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

INTRODUCCIÓN

Jakobson¹ dice que el lenguaje poético no se constituye fuera de la historia, ni fuera de la experiencia, ni de la tradición, ni de los símbolos del contexto social en que nace, ni fuera de un sistema lingüístico, sino que, por así decirlo, es una realización específica de todo ello y debe en consecuencia ser estudiado en toda la dinámica de su universo. La obra poética, continúa, no está cerrada en sí misma y si bien la función poética es central en ella, no por eso abandona otras múltiples funciones de información, de propaganda, educativa, etc. El autor se pregunta: ¿por qué no admitir una función plural de la literatura? Y ello nos recuerda que el planteamiento de la amplitud de la literatura y de sus fines ya está expuesta claramente desde la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles.

Lo anterior muestra que, de la antigüedad clásica a nuestros días, los interesados y estudiosos de la literatura han enfrentado la problemática de teorizar sobre ella y que existe ya una larga continuidad de esa teorización en occidente en la que se inscribe la *Poética Nueva* de Geoffroi de Vinsauf o Godofredo de Vinosalvo a principios del siglo XIII.

¹ JAKOBSON, Roman. *Lingüística, poética y tiempo*. Barcelona: Crítica, 1981, sobre todo en las pp. 9-19 y 44-46.

Para entender la obra debemos buscar las lecturas que son antecedentes de ella y tratar de precisar cómo el autor las entiende y cómo recibe la tradición, pero no creo que una sola metodología baste para captar de manera profunda el total de ese objeto teórico que es la *Poética Nueva*. Creo que se necesitan varias metodologías que permitan precisar los conceptos articulados bajo los siguientes lineamientos :

1. - En la historia del problema de la teoría de la literatura,
2. - en la época de Geoffroi, y especialmente
3. - en relación a los otros escritores de su época.

Todo ello con el fin de descubrir, analizar y evaluar su teoría y establecer su posición dentro de la historia del problema.

Así, en relación con el punto primero se verá qué ofrece la obra en cuanto a la teoría literaria, por qué el autor pretende que sea una poética nueva; en relación con el segundo, cómo se integra el autor y el contenido de la obra en su momento histórico, y, en relación con el tercero, cómo se evalúa comparativa e intertextualmente con otros autores.

Para lo anterior, parto del supuesto de que una época, un autor y una obra pueden entenderse y comprenderse en el presente, en el sentido que algunos dicen *traducir al presente* u otros *reactualizar su momento* no sólo descriptivamente en el estudio formal de las estructuras *sino también en*

*particular el porqué causal y el para qué final de la obra*² o de los hechos históricos o de las acciones individuales que *están separados de nosotros, que son otros que nosotros, que vivieron su vida en su mundo que no es el nuestro*³, sin embargo eso mismo que nos aleja, establece una distancia que *hace más objetiva la crítica de la obra*, del autor, de la época.

Parte de ello se debe a que la problemática conceptual sobre teoría literaria es cuestión del presente y es ineludible rastrear su pasado remoto y ver el *continuum* en el que se incluyen las marcas, las diferencias y las transformaciones. La teoría literaria tiene su historia propia dentro del universo de la cultura, así que podemos entablar un diálogo a distancia con los autores sobre lo *teórico* y lo *literario* y valorarlos críticamente.

Es necesario revisar cuantos puntos históricos nos ofrezca la obra que nos ocupa para la valoración crítica de la teoría de Geoffroi, en lo cual intervienen los sucesos capitales de su momento tanto en lo relativo a lo político-social como en lo relativo a lo filosófico, teológico y retórico-poético, para saber con claridad qué quería transmitir el autor y de qué forma enriqueció la historia de la teoría literaria. ¿Qué libros leyó y qué tomó de

² VIANELLO T., Paola. "Oralidad y Escritura en la Hermenéutica de la Literatura Griega". en *La voz del texto. Polisemia e interpretación*. Memoria. Primera jornada de Hermenéutica, (coordinador Mauricio Beuchot). México: UNAM, p. 46.

³ Ib.

ellos?, ¿qué intereses tenía?, ¿cuál era su ambiente, la atmósfera intelectual y política que lo llevó a elaborar una teoría específica frente a las otras?, ¿qué argumentos usó?, son las preguntas que en gran medida me guiaron para este trabajo.

El análisis de los conceptos y los argumentos debe conducir a precisar elementos constituyentes, porque la obra se presenta como un todo que tiene que verse en un doble camino: el del análisis de las partes y el de la síntesis del conjunto.

Intento detectar las premisas de las que derivan las conclusiones particulares y generales, a fin de criticar si son válidas como teoría de la literatura en su momento. Pero creo, a diferencia de autores tan importantes como Murphy, Faral o Gallo, que la verdadera premisa de que parte su teoría no es el prototipo virgiliano, o la sola estructura retórica, o la concepción de un plan en la mente del poeta, sino que, precisamente por sus lecturas, su época y su ambiente, es el arquetipo divino que tiene su origen en Platón, pasa a los místicos cristianos y llega a Geoffroi.

A veces puede parecer que nos alejamos excesivamente de él y la *Poética Nueva*, pero la intención es rastrear ese *continuum* de la teoría y del momento histórico y cultural que vivió. Puede parecer también que en

relación con los personajes históricos no se encuentra una severa crítica, por ejemplo sobre Ricardo Corazón de León o Inocencio III, pero, en esa parte, no fue mi intención realizar *mi crítica* sino verlos como pudo verlos Geoffroi con su grande y afectuosa admiración por el primero y el reconocimiento del poder inmenso del segundo, así que hasta donde fue posible extraje de los textos históricos, antiguos y modernos, los elementos que me sirvieran al respecto.

He repensado los conceptos de la *Poética Nueva* para comprenderlos lo mejor que puedo, consciente de mis limitaciones. He confrontado mis propios prejuicios en torno a la intervención de un elemento divino en la esfera humana con el fin de darme cuenta que lo que está en el pensamiento de Geoffroi se encuentra sumergido en un sistema y en una tradición determinados, y que eso forma parte de ese *continuum* de la cultura que nos ilustra, nos enseña y nos confronta con nosotros mismos, interesados como él en la escuela, en la enseñanza, en el análisis, la síntesis y la valoración del quehacer literario.

He aprendido con él, y espero que se refleje en este estudio, que los siglos XII y XIII no son parte de la oscuridad con que algunos han cubierto la Edad Media, sino siglos de creación y recreación, de filósofos y literatura

importantes que se interesan en los problemas y dan soluciones que pueden decirnos mucho, siglos de construcción de naciones en los que corren las guerras santas y las *Yihad*, y una infinidad de cosas que es imposible abarcar.

Sin embargo, lejos de una postura reduccionista que puede dar resultados magníficos sobre un pequeño punto que se investiga, he preferido una postura holista e histórica que deriva de la concepción de historia o cultura total planteada por Marc Block como historia profunda, o por los de tendencia antropológica como Le Goff que postulan que un organismo o una época o una obra no son sólo la mera suma o reunión de las partes que los constituyen, sino que hay una integración, una interrelación y una interdependencia muy compleja entre ellas.

Los distintos elementos culturales son vasos comunicantes sincrónicos y diacrónicos que reciben aportes y están dinámica y dialécticamente relacionados, pero, al mismo tiempo, presentan la estabilidad de formas acabadas como puntos del *continuum* que en esa concepción dinámica y dialéctica continuamente cambia. En consecuencia, casi no hay la simple acumulación de datos, sino una especie de hilo de Ariadna que conduce por aquellos acontecimientos, personajes y obras que hacen comprensibles a Geoffroi y su poética más allá de la simple repetición -a veces de errores-, en

búsqueda de los elementos significativos a fin de obtener una visión más certera, objetiva y crítica de lo que son.

Como obra que nace dentro de la tradición retórica, la *Poética Nueva* propugna de manera importante por una poesía elevada que sea valorada en función de su belleza estética, pero no nace dentro de la propuesta del *ars gratia artis*, como podría hacer suponer una lectura superficial, dado que la parte correspondiente a la elocución es amplia y básicamente figurativa. No obstante, con toda la tradición medieval, el elemento teológico-filosófico que estaba en el cimiento del sistema educativo, obliga al autor a ver la creación poética en relación a cierto origen y a ciertos fines morales, religiosos, sociales o políticos que plantea a veces de forma somera, pero que son una de las características fundamentales de la obra. En consecuencia, estudiar la *Poética Nueva* es, en última instancia, conocer el testimonio de la condición ontológica del hombre planteada por su autor y funciona, usando las palabras de aquella época, como espejo de un cierto espacio y tiempo y de la forma como vivían los hombres allí; por ello los estudiosos de la teoría literaria y de la literatura comprenden que en las obras más decididamente figurativas se

debe rastrear la profundidad semántica de los textos en búsqueda de los múltiples significados, más allá de la referencia aparente ⁴.

En tal sentido, Geoffroi da su visión del mundo, de su época y del hombre con su interior, en donde su mente reflexiona y discrimina y su razón guía, su corazón, su mano interna y la fortaleza de su pecho encierran y comprenden la poesía con la creación subsecuente de ella, antes de que la mano y la lengua corporales la conviertan en objeto sensible. Así el problema de fondo es ontológico, porque trataré de explicar qué es la poesía para Geoffroi, cuál su fuente y cómo se hace, lo que a fin de cuentas es la postulación de principio de cualquier retórica y poética, y nos enfrenta al problema de encontrar de dónde surge su concepción y en qué es diferente de las otras, continuación de una tradición a la que creativamente transforma.

Si considero la obra como espejo de su momento, y al mismo tiempo como *ente*, objeto sensible hecho de palabras, así llama Geoffroi a la poesía, portador de múltiples sentidos, no puedo aislar sus partes para estudiar sólo una de ellas, al menos no en este trabajo, sino que estoy obligada a verlo como un todo, como una proposición total de teoría literaria de principios del siglo XIII, y debo interpretar dinámica y dialécticamente las circunstancias

⁴ PALAZÓN, Mayoral María Rosa. "La verdad en la literatura. Unas calas desde la hermenéutica", en *La voz del texto. Polisemia e Interpretación*, op. cit., pp. 9-23.

históricas y culturales que específicamente lo conforman y lo complementan, porque no se puede dejar el texto sin el universo en el que surge y que refleja, y verlo sólo como mero sistema de signos que de manera cerrada se autorrefieren ⁵.

Es probable que semejante postura para hacer esta investigación, surja de una deformación personal y profesional al haberme dedicado por más de veinticinco años a la enseñanza de materias sobre civilización y cultura clásicas, en donde se tienen que exponer los más diversos y variados temas, sin perder de vista el conjunto de ese mundo interrelacionando las diferentes etapas y períodos y las diferentes producciones culturales en cada uno de éstos y a través de ellos.

También por lo anterior, tratar de tener una visión completa y profunda de una época, de un autor y de una obra, me conduce a estudiar la literatura y la teoría en torno a ella no sólo como fuente de datos para la historia de su época o de su creador, sino como parte integral del conjunto en que está inmersa y, por lógica, en un trabajo así, la semiótica juega un papel básico, con mayor razón porque la concepción artística de la segunda mitad del siglo XII y el siglo XIII, con el nacimiento del gótico, requieren de la interpretación

⁵ Id., pp. 22-23.

inninterrumpida de las cadenas y superposiciones de signos, imágenes y símbolos.

Dentro de esa visión semiótica, se ha tratado de encontrar lo que Morris llama la dimensión semántica, es decir, las relaciones entre los signos y los objetos; la dimensión pragmática o relaciones entre los signos y sus usuarios, y la dimensión sintáctica o relación de los signos entre sí. Pero lo anterior debe entenderse no sólo dentro del texto mismo, sino del texto y su autor con el entorno o contexto en que surgen ⁶.

Además, considerando la estrecha unión que hay entre semiótica y hermenéutica, ésta última también me ha servido de instrumento con el cual cavar profundamente, para encontrar las interpretaciones más precisas del texto. En tal sentido, las interpretaciones más que cerrarse en puntos limitados y absolutos, se abren a todos los posibles significados que pueden contener, sean históricos, políticos, religiosos, filosóficos, etc; así como también, las ideas o figuras representativas que se repiten en la obra, serán consideradas como abarcadoras de conceptos sociales, de esferas de poder, y, al mismo tiempo, como argumentos retórico-poéticos del autor.

⁶ DUCROT, Oswald y T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: siglo XXI, 1974 (1972) (tr. Enrique Pezzoni), p. 107.

Es claro, entonces, que la relación interdisciplinaria es fundamental para obtener un estudio que pretende ser demasiado amplio, a pesar de los límites que me he impuesto; pero no puedo hacer a un lado las correlaciones entre los diferentes elementos y sistemas de signos de la cultura en que se ubican Geoffroi de Vinsauf y la *Poética Nueva*, puesto que ésta, a su vez, es un sistema de signos, imágenes y símbolos teóricos y artísticos que tiene tanto la función comunicativa-educativa, y por ello mismo fuertemente ideológica, como la función estética o modelizadora; y ambas funciones son, sin duda, reveladoras de su mundo y de *los mecanismos que trabajan en su sociedad*⁷.

Sin embargo, considero que los signos, imágenes y símbolos no deben ser sacados del texto, fragmentándolo, sino que deben ser vistos en ese todo que es el texto, como unidad básica de referencia, como sistema teórico-literario que el autor propone para ser comprendido en su totalidad-infinitud-significante⁸.

Pero, como dice Lotman⁹: *la descripción de todas las conexiones que surgen en el texto y de todas las relaciones extratextuales que pueden ser registradas supondría por su volumen una tarea demasiado irreal*; no

⁷ DUCROT, y T. Todorov , op. cit. p. 111.

⁸ Ib., pp. 403-404.

⁹ LOTMAN, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1978, p. 122.

obstante, marcar límites para una investigación puede ser más una virtud que un defecto, si señalamos puntos determinantes y dominantes, causas y finalidades, y los criterios, tanto los precisos como los intuitivos, y si, además, no perdemos de vista que *el lenguaje del texto artístico es en su esencia un determinado modelo artístico del mundo y, en ese sentido, ... por toda su estructura, ... es portador de información*¹⁰.

En consecuencia, he dividido este trabajo en tres partes. En la primera, abordo sobre todo la temática de carácter histórico no como mera referencia general, sino como *contexto* de la obra y ubicación imprescindible para el autor. Por ello he dividido dicha parte en los antecedentes del periodo para después presentar los personajes y sucesos que se encuentran en la *Poética Nueva* y por los que Geoffroi se preocupó o le interesaron de tal manera que dejaron su marca en la *Poética Nueva*, y además, voy gradualmente introduciendo informaciones lingüísticas y textos literarios pertenecientes a cada momento, tanto de Geoffroi como de otros escritores. Con ello pretendo lograr cuadros más vivos de los protagonistas, los sucesos y la literatura que se producía en torno a ellos; por ejemplo, para estudiar la biografía de Ricardo Corazón de León, he preferido utilizar la obra *Lionhearts, Richard I*,

¹⁰ *Ib.*, p. 30.

Saladin, and The Era of the Third Crusade, porque su autor Geoffrey Reagan es un historiador apasionado de las cuestiones militares y, más que los otros historiadores que tocan el tema, me proporcionó la tensión y la fortaleza de los caudillos de la Tercera Cruzada, con una admiración y respeto que continúan la visión de Geoffroi.

La segunda parte corresponde a cuestiones culturales y sigue los lineamientos fundamentales que desembocan en la *Poética Nueva*: por una parte, los autores y los elementos que conforman la tradición retórica-poética y, por la otra, los pensadores y las obras filosóficas que marcan las tendencias de la Edad Media hasta principios del siglo XIII y que influyeron en Geoffroi.

La tercera y última parte contiene el estudio específico de la *Poética Nueva* y se divide en tres conjuntos: el correspondiente a la creación poética y la teoría del arquetipo; el referente a la organización de la obra poética y el manejo de los tiempos narrativos, y el que trata sobre la elocución o el vestido poético.

Así como en la primera parte introduje gradualmente los textos, a lo largo de la investigación también seguí ese camino para dedicar la tercera parte casi exclusivamente a la poética de Geoffroi.

Espero que haya quedado claro que no seguí una sola metodología de estudio, análisis y síntesis, sino que procuré manejar, de las diversas metodologías (historicistas, holistas, hermenéuticas, semióticas y deconstructivistas), aquello que me era útil, pero que al mismo tiempo se integrara coherentemente; esto es, he tratado, de manera muy modesta, de seguir la línea marcada por el primer filósofo ecléctico, Cicerón.

Queda por explicar por qué mi interés en Geoffroi y su poética y por qué estudiarlo bajo los presupuestos anteriores. En gran medida las dos preguntas confluyen en las respuestas siguientes:

Geoffroi, en su *Poética Nueva*, hace en primer lugar lo que hoy llamamos teoría literaria, esto es, enseña qué es y cómo se hace poesía, y no es, como dice Murphy, el punto culminante de un movimiento híbrido que conjuga retórica y gramática preceptiva¹¹; en tal caso es preceptiva poética con cierta base en la retórica, pero no gramática, ni en el sentido medieval de la *enarratio poetarum*, porque eso no está en la obra que, como veremos, supone que el alumno ya sabe todo lo relativo a la gramática y la métrica y está dirigida al nivel más alto de la formación literaria.

¹¹ MURPHY, James J. *La retórica en la Edad Media*. México, F.C.E., 1986, p. 182.

En segundo lugar, Geoffroi hace filosofía de la literatura, retórica, e incluso hace política y además hace escuela y es para la escuela. Todo ello está entrelazado en su obra, ¿cómo, entonces, no tratar de verlo como el universo que es? Si para enseñar poética habla del arquetipo, de las cruzadas, de la mujer, de Inocencio III o cualquier pontífice, y justamente eso fue lo que me llamó la atención frente a un Mateo de Vendome y su *Ars versificatoria*, que es el otro gran punto de la poética contemporánea a Geoffroi, la consecuencia lógica es que para entenderlo bien con toda su riqueza histórica, filosófica y poética, tenía que entender su mundo.

Todo se presenta bajo la luz de que tal tipo de teoría literaria es altamente formativa, porque en ella se suma, como síntesis abarcadora, una parte capital del mundo que la produjo a través de un autor que pregona el libre albedrío, el gusto por la vida, la afirmación de los misterios cristianos, la velada amonestación al Papa, el orgullo por su rey y la defensa de su reino. Pero, al mismo tiempo, manifiesta un elevado interés de enseñar a la juventud estudiosa qué es la literatura a partir de una postura filosófica y cómo escribir las mejores obras, las del sello clásico, en hexámetro, con adornos graves y leves y con un magistral manejo de las palabras. Porque, además, su intención no sólo es seguir la tradición, sino *renovarla* y en este sentido Geoffroi es el

teórico que ante la realidad de su momento con tantos cambios y movi­lidades, responde a la necesidad de crear una nueva literatura *ad hoc* con su tiempo y para ello obviamente se necesita una nueva poética, siendo él, sin lugar a dudas, un exponente de las dos tanto con sus poemas como con su teoría; por ejemplo, la *descriptio* de Mateo de Vendome es de Helena, y se reduce casi a la cara; en cambio la de Geoffroi es de una mujer de su tiempo que supera a todas las amantes de Júpiter, y salvo los genitales (que dejamos a la imaginación, como dice él), la pinta desde el cabello hasta los pies.

Justamente lo anterior enlaza con la tercera respuesta, porque uno de los elementos característicos de Geoffroi es su humanismo; parte del *humanismo cristiano* de los siglos XII y XIII su visión del hombre libre, pero responsable; capaz de gozar de la vida, pero también de cumplir con sus deberes de cristiano y de inglés; Eva no es responsable de lo que hace Adán, cada uno tiene sus culpas; pero finalmente, si Adán cayó frente a la serpiente, nosotros tan débiles ¿cómo resistiremos? Es una visión del hombre en que se conjuga la comprensión de su debilidad y de su fortaleza, y que se rige siempre por la justa medida, el equilibrio, el justo medio de Aristóteles y la *mediocritas aurea* de Horacio, en la cual se están tomando del pensamiento clásico los elementos que definen al humanismo, de tal suerte que entre las

posturas ascéticas, las que desprecian al mundo, y las otras de las herejías, Geoffroi aparece en medio, buscando con la razón lo que es bueno y adecuado para el hombre.

Para terminar esta introducción sólo quiero decir que en la palabra de Geoffroi de Vinsauf se capta toda la complejidad de la cultura de su tiempo y que su *Poética Nueva* es un documento que forma parte de la estructura de ese gran sistema que ahora llamamos teoría literaria.

CAPÍTULO I

INGLATERRA, LOS NORMANDOS Y LOS PLANTAGENET

Cuando el tataranieto de Carlomagno, Carlos III el Simple, gobernaba a los francos, fines del siglo IX, llegaron grupos de noruegos a establecerse en la desembocadura del Sena y en la costa norte de Francia. La región ocupada recibió el nombre de Normandía porque era habitada por *el hombre del norte* (*nord man*)¹. A principios del siglo X era un ducado importante que rendía vasallaje al rey francés² y que iba adquiriendo una singularidad cultural gracias a los elementos de distintos orígenes que lo nutrían; hablaban un dialecto del francés e intervenían activamente en política, como puede verse en el momento de la lucha activa contra los últimos reyes del linaje de Carlomagno y a favor del establecimiento de Hugo Capeto en 987³ que iniciará el linaje de los Capetos, cuando era duque de Normandía Ricardo I, cuya hija, Ema, entrará a la casa real de Inglaterra al casarse con Ethelred II. Ema llevó consigo súbditos normandos muy preparados que se encargaron de

¹ JAMES, Edward. "The Northern World in the Dark Ages, 400-900", en *The Oxford History of Medieval Europe*, edited by George Holmes. Oxford-New York: Oxford University Press, 1992, pp. 59-109, pp. 102-105.

² BLOCH, Marc. *La sociedad feudal*. Madrid: AKAL Editor, 1986, pp. 53-54.

³ PETIT-DUTAILLIS, Ch. *La Monarquía Feudal en Francia y en Inglaterra*. México: UTEHA, 1961 (Tr. De Leonor de Paiz), pp. 4-5.

introducir los primeros elementos de cultura normanda y, a partir de la descendencia de Ema, la sangre de los duques de Normandía tuvo derecho al trono de Inglaterra, así lo demuestran las luchas por el poder que se darán entre sajones, daneses y normandos a lo largo del siglo XI y principios del XII; sin embargo, debe aclararse que casi todos ellos estaban emparentados entre sí y lo que marcaba su posición era sobre todo el grupo tanto cortesano como popular en el que se apoyaban.

Por ejemplo, Eduardo III el Confesor, que reinó de 1042 a 1066, era de linaje sajón por su padre Ethelred, pero de cultura y linaje normando por su madre Ema. Él toma el poder después de tres reyes daneses, Canuto, Haroldo Pie de Liebre y Hardicanuto, aunque éste último también tiene relación normanda por ser hijo de Ema, la madre de Eduardo III, la cual contrajo matrimonio con Canuto a la muerte de Etherlred ⁴.

Al morir Eduardo III, que no tuvo hijos, Haroldo, conde de Wessex, un sajón, se proclama rey sin asistirlo ningún tipo de derecho salvo el de la fuerza, por lo que el duque de Normandía, Guillermo el Bastardo o el Conquistador, teniendo de su parte al papa Alejandro II, quien le da la bendición pontificia y con ello la posibilidad de reclutar más hombres, invade

⁴ Id., pp. 44-45.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO I
INGLATERRA, LOS NORMANDOS Y LOS PLANTAGENET

25

la isla guiado por el cometa Halley y vence, aplastando al ejército sajón y con él a muchos jefes y nobles sajones en la batalla de Hastings. Desde ese momento los normandos gobernaron Inglaterra a lo largo de muchas generaciones e integraron su cultura a la de los grupos anteriores: celtas, galos, bretones, pictos, escoceses, romanos, sajones, daneses, etc., conformando con todos ellos lo que son la civilización y la cultura inglesas. Por lo demás, a partir de ese momento el destino de Inglaterra estará más unido, para bien y para mal, al continente ⁵.

Los normandos fueron los últimos invasores de la isla y desde entonces ningún ejército, a pesar de los intentos que ofrece la historia, ha logrado invadirla y vencerla.

Guillermo organizó y se rodeó de una aristocracia casi puramente normanda que dominaba un gran campesinado, sajón en su mayoría. Hacia el 1100 había alrededor de cinco mil caballeros normandos que mantenían en sujeción a una población como de millón y medio de personas. Incluso los clérigos y los altos cargos eclesiásticos eran mayoritariamente normandos, lo que desde el punto de vista educativo y cultural en general era de suma importancia social y política ⁶. A la muerte de Guillermo sólo dos obispos y

⁵ Id., pp. 47-49, y BLOCH, Marc, op. cit., p. 50

⁶ PETIT-DUTAILLIS, op. cit., pp. 36-38.

dos abades no eran normandos, de esta manera el rey tuvo el control total del clero hasta tal punto que el papa Gregorio VII tuvo que aceptar que en Inglaterra la política eclesiástica debía tener la aprobación del rey. Ante esto no es nada raro encontrar que ciento veinte años más tarde serán los clérigos de origen normando los que funjan como embajadores y correo entre Inocencio III y Juan sin Tierra, dos de los cuales, el obispo de Londres, Guillermo de Sainte-Mère-Église y nuestro autor, Geoffroi de Vinsauf, demuestran con sus afrancesados nombres su ascendencia normanda.

Mientras daneses y sajones hablaban lenguas tan parecidas que podían entenderse entre ellos, los normandos, a pesar de ser descendientes de los götar de Escandinavia, habían asimilado la lengua y la cultura francesas y eran vistos como franceses con costumbres muy diferentes a las del resto de los isleños, su francés normando era la lengua de la corte, del derecho, del gobierno, de la literatura y de la gente educada, superada sólo por el latín que se usaba en las escuelas y los documentos oficiales, en especial los de carácter internacional ⁷.

En 1087 murió Guillermo el Conquistador y desde entonces hasta 1154, el 14 de diciembre, fecha en que Enrique Plantagenet se convirtió en rey de

⁷ BLOCH, Marc, op. cit., p. 39, pp. 97-99.

Inglaterra, las relaciones entre la Normandía y la isla sufrieron muchas vicisitudes; a veces estuvieron separadas, cada una con su gobernante, otras veces una dominaba a la otra, y para que sucediera alguna de esas dos situaciones la intervención del papa en turno tenía mucha injerencia; por ejemplo, Guillermo el Rojo no terminó su plan de conquistar Normandía en 1095 porque le hubiera acarreado la desaprobación papal, ya que su hermano Roberto, el duque de los normandos, se fue a una cruzada.

En 1106 Enrique I Beau Clerc, hermano de los anteriores, logró gobernar a ambas y además se introdujo en Anjou casando a su hija Matilde con Godofredo el Hermoso que gobernaba la región desde la edad de 14 años⁸.

Esteban I de Blois en 1135, después de tener la aprobación del Papa Inocencio II a su favor, fue coronado rey de Inglaterra, pero ello desató una guerra civil, pues Matilde reclamaba el reino para su hijo y aunque fue vencida, Esteban quedó debilitado y no pudo gobernar Normandía⁹ que se vio sujeta a Godofredo de Anjou, llamado después Godofredo Plantagenet¹⁰, padre de Enrique II y abuelo de Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra.

⁸ BLOCH, Marc, op. cit., p. 448, y PETIT-DUTAILLIS, ch., op. cit., p. 84.

⁹ Id., pp. 80-83.

¹⁰ Plantagênet de *planta genista* en latín, esta es la planta de la retama. Recibió ese sobrenombre porque llevaba una ramita de retama cuando hizo su peregrinación a Tierra Santa.

Godofredo nunca fue a ayudar a su esposa Matilde a lograr el reino de Inglaterra, sus esfuerzos se concentraron en la Normandía y ahí logró que los jefes normandos aceptaran a su hijo Enrique como duque ¹¹.

Enrique Plantagenet fue por primera vez a Inglaterra cuando tenía nueve años, en el tiempo en que su madre Matilde hacía la guerra a Esteban I de Blois; después, siendo un adolescente, condujo en dos ocasiones los ejércitos contra Esteban, y a pesar de haber sido rechazado, su personalidad emprendedora y decidida le atrajo la simpatía de muchos ingleses. Por otro lado, empezó a sumar títulos a su persona, pues además de ser Duque de Normandía, cuando su padre falleció se convirtió en Conde de Anjou y de manera virtual dominaba también la Bretaña; a todo eso sumó la Aquitania por medio de su matrimonio con Leonor de Aquitania ¹², cuya personalidad fue una de las más destacadas en su tiempo ya que en ella se aunaba por una parte una amplia cultura y por otra una gran sagacidad para intervenir en política.

Leonor fue repudiada en 1152 por su esposo el rey de Francia, Luis VII, por no haberle dado un hijo varón. Dos meses después del divorcio se casó

¹¹ Un claro e instructivo árbol genealógico, desde Guillermo el Conquistador, está en PETIT-DUTAILLIS, op. cit., p. 85.

¹² Id., p. 86-88.

con Enrique Plantagenet y con este matrimonio la geografía política y económica de Europa dio un giro. Francia perdía dominios que pasaban a la esfera de Enrique, quien se vio mucho más poderoso que Francia e Inglaterra, lo que le permitió ir a la conquista de la isla, pues poseía los fondos suficientes para mantener un ejército e incluso para apoyar a los barones ingleses que se pusieran de su lado.

En 1154, Enrique Plantagenet, a los 21 años de edad, es rey de Inglaterra como Enrique II iniciándose la dinastía Plantagenet en la que, para gusto de los ingleses, se unían la rama sajona de Alfredo el Grande por línea materna y la rama normanda de Guillermo el Conquistador por línea paterna. A este amplio ámbito de dominación se le denominó Imperio Angevino o Monarquía Anglo-francesa, términos que no presentan con claridad su relación política ni geográfica.

Desde el punto de vista cultural deben señalarse dos hechos muy importantes. El primero se refiere a la lengua. En el periodo de Enrique II desapareció el antiguo anglosajón y toma su lugar como habla popular el denominado *inglés medio* que presenta ya las características propias para identificarlo como lengua distinta a las otras de su rama lingüística, esto es, pierde la mayoría de sus desinencias quedando sólo unas cuantas flexiones y

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

organiza reglas básicas de gramática al mismo tiempo que adquiere gran facilidad para aceptar préstamos lingüísticos adaptándolos a su fonética, especialmente del latín y del francés normando. Este inglés se venía perfilando desde el 1100, pero sin duda la política cultural de Enrique II lo fortaleció por dos medios que son contradictorios. Por una parte el embate del francés normando, reintroducido por el rey y toda su gente, obligó al pueblo inglés a afianzar su lengua, y por la otra, el mismo rey favoreció al inglés propiciando todos los intentos de creación literaria que tratara de cuestiones inglesas y también de aquellos otros que fusionaran los elementos normandos e incluso daneses ¹³.

El segundo hecho importante fue que se crease en Inglaterra una universidad basada en el modelo francés, puesto que muchos de los que querían estudiar atravesaban el Canal de la Mancha para ir a París, a Chartres, etc.; de esta manera, entre 1135 y 1170 se ve surgir la Universidad de Oxford a orillas del Támesis, al oeste de Londres.

Sin embargo, no todo fue miel sobre hojuelas y uno de los problemas más graves que enfrentó Enrique II en Inglaterra fue el asunto con Tomás Becket, el Arzobispo de Canterbury, colocado por el mismo Enrique en ese

¹³ Id., pp. 91-92.

puesto en 1162. Como ya hemos dicho, la iglesia inglesa estaba más bien sometida a los gobernantes, pero ahora quería expandirse, con anuencia de Roma, a costas del Estado. Como dice Petit-Dutaillis, la oposición entre ambas partes estalló en las cortes, las laicas y las eclesiásticas, por cuestión de posesión de tierras, ya que las Constituciones de Clarendon propuestas por el rey chocaban en diez de sus artículos con el derecho canónico, particularmente el que prohibía apelar ante el Papa sin previa autorización del rey. Becket rechazó las Constituciones, y después de un juicio en que se le condenó por traidor y perjurio, se fue a Francia en franca huida. *Era la única vía abierta ante un hombre que declaraba que el poder espiritual era infinitamente superior al temporal*¹⁴. Becket excomulgó a todos los obispos partidarios del rey, pero no tuvo el apoyo papal que necesitaba y cuando fue asesinado por miembros de la familia real, Enrique II concedió algunas cosas a la Iglesia y ésta las aceptó, pero el rey se reservó el derecho de las elecciones de obispos y abades.

Surgió otro problema en el seno mismo de la familia real cuando, en 1173, Enrique el Joven, Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra, con el apoyo de Leonor de Aquitania, su madre, presentaron vasallaje al rey de

¹⁴ Id., pp. 93-94; la cita en la p. 123.

Francia, Luis VII, dando muestras de clara rebelión que fue respaldada por buen número de condes ingleses, el obispo de Durham y el Rey de Escocia; no obstante, Enrique II tenía de su lado al clero al que daba satisfacciones desde el asunto Becket, a los barones recién instalados, a los campesinos, a los terratenientes y a los habitantes de los burgos, de manera que la victoria fue para su bando. Perdonó a sus hijos ¹⁵. Posteriormente se ofrecieron otras revueltas semejantes, podría decirse que Ricardo no dejaba de enfrentar a su padre y esto se dio con mayor fuerza en 1188 y 1189, año en que Enrique II murió poco después de haberlo vencido su hijo, aliado al joven Felipe Augusto de Francia, a los que se unió también su otro hijo, Juan sin Tierra.

Ricardo fue coronado rey de Inglaterra el 3 de septiembre de 1189 en una de las ceremonias más grandiosas de la Edad Media. El cronista Rogelio de Hoveden hizo una descripción detallada que fue modelo para las coronaciones subsecuentes ¹⁶.

¹⁵ *Id.*, pp. 125, 143 y 169.

¹⁶ Para darse cuenta de la fastuosidad, cfr. REGAN, Geoffrey. *Lionhearts, Richard I, Saladin, and the Era of Third Crusade*. New York: Walker and Co., 1999, p.23.

CAPÍTULO II

RICARDO CORAZÓN DE LEÓN

El gran héroe, el mejor caballero feudal, el inigualable rey para Geoffroi de Vinsauf fue Ricardo Corazón de León.

Imbuido del espíritu de su época, Geoffroi admira en Ricardo su deseo continuo de lucha, su búsqueda de batallas y aventuras con las que demuestra, afirma y amplía sus dominios, la calidad de caballero guerrero que sabe manejar las circunstancias tanto materiales como políticas e intelectuales y, con todo ello, el hecho de haber puesto su poder y su espada para defender las dos cosas más importantes para Geoffroi: la Cruz e Inglaterra.

Ricardo nació el 8 de septiembre de 1158 en el palacio de Beaumont en Oxford y su madre decidió que sería Duque de Aquitania y Conde de Poitou, puesto que el primogénito, Enrique el Joven, sería Rey de Inglaterra. Durante su infancia fue testigo y víctima de los excesos de su padre. La tiranía de Enrique II ¹ se dejaba sentir no sólo en las cuestiones del gobierno sino también en el ámbito familiar, de manera que el modelo para formar su

¹ Para tener una pintura de Enrique II, cfr., PETIT-DUTAILLIS, op. cit., pp. 88-90, donde ofrece el texto de un contemporáneo, Pedro de Blois.

personalidad no fue el mejor que pudiera haber recibido; en cambio se dio un mayor acercamiento con su madre, que prefirió llevarlo a la corte de Poitiers, la ciudad capital del condado de Poitou, donde su educación siguió, pero ahora más refinadamente. Según las crónicas ², hablaba en latín con el Arzobispo de Canterbury y escribía poesía en francés y provenzal, pero esto debe tomarse con reservas y pensar que su mayor ocupación fue prepararse en las artes del caballero feudal y de la guerra, pues los jóvenes de las clases altas, y con mayor razón los de familias reales, tenían en su vida la expectativa de la lucha por sus reinos y por la cruz; las mismas crónicas relatan que Ricardo sobresalía entre sus compañeros y obtenía la victoria en los torneos siendo igualado sólo por Guillermo el Mariscal.

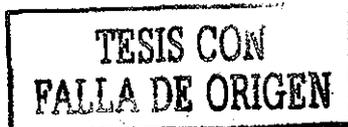
Cuando hacen la descripción de Ricardo dicen que era alto, gracioso; su pelo entre rojizo y cobrizo; sus miembros flexibles y muy fuertes; sus brazos largos, hábiles en el manejo de las armas para atacar y esquivar, y sus piernas, también largas, apropiadas al resto de su elegancia y fortaleza. Así se estaba gestando el arquetipo del caballero medieval que podía combinar una fuerza

² REGAN, op. cit., p.5. *Gesta Regis Henrici II* y *Gesta Regis Richardi I*, editada por William Stubbs, Rolls Series 49, 2 vols. (London 1867). *L'Historie de Guillaume le Merechal*, edited and translated by P. Meyer, 3 vols. (Paris, 1891-1901). *Itinerarium peregrinorum et Gesta Regis Ricardi*, edited by William Stubbs, Rolls Series 34:1 (London, 1864). Roger of Howden. *Chronica*, edited by William Stubbs, Rolls Series 51, 4 vols. (London, 1868-1871). William of Tyre. *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum, Recueil des Historiens des Croisades: Historiens Occidentaux*, vol. I (Paris, 1844). (London, 1868-1871). William of Tyre. *Historia rerum in partibus transmarinis gestarum, Recueil des Historiens des Croisades: Historiens Occidentaux*, vol. I (Paris, 1844).

proverbial con el gusto por la música y la facilidad para hacer versos.

En 1172, a los catorce años, estuvo preparado para ser oficialmente Duque de Aquitania y fue investido en Limoges con los privilegios del ducado, ofreciéndose a San Valerio, el santo patrono de Aquitania, con lo que se acercó aún más al mundo normando francés y a su madre, mujer a la que amó más que a ninguna otra, según aprecian los historiadores y, después de ella, a su hermana Juana y ... *Parece que la corte de Poitiers (con Leonor al frente de ella) se convirtió en el reino de los compromisos matrimoniales de los hijos de los gobernantes de la Europa occidental. Leonor quiso durante la década de los sesenta organizar los prospectos de esposas para sus hijos Enrique, Ricardo y Godofredo, y de esposas para las hermanas de éstos, Leonor y Juana, para ellos, las hijas de Luis VII, Margarita, Alicia y Constanza...*³ A fin de cuentas, no debemos olvidar que las cortes de Aquitania y Poitou son sinónimo de las *cortes del amor francés*. Al padre no desagradó la idea, si se considera que con ello sus hijos ocuparían el territorio de Vexin con su importante castillo de Gisors, pero no dejó de preocuparse por la intervención tan decidida y libre de su mujer en todos los asuntos. Los sucesos de 1173 le dieron la razón.

³ REGAN, op. cit., p. 5.



Ricardo, a los catorce años, como duque, debe defender sus tierras de los vecinos ambiciosos, pero su padre no fue de mucha ayuda, quien justamente en 1172 estaba enfrentando el problema del asesinato de Tomás Becket y su humillación ante el papa; en cambio su señor Luis VII, a quien debía vasallaje, y que fue el encargado de nombrarlo caballero, habrá de ayudarlo a él, a su hermano Enrique, a Godofredo, e incluso a Leonor, que participaba en el complot, no para defender la Aquitania, sino para enfrentarse al padre. Pero Luis VII no iba a desgastar sus fuerzas en una larga guerra y, como ya se sabe, firmó la paz con Enrique II el 25 de septiembre de 1173, haciendo a un lado a los jóvenes rebeldes que fueron perdonados por su padre; pero Leonor vio cómo su esposo recorría Aquitania destrozando y sometiendo fieramente todo: bosques, viñedos, granjas, etc. Para castigarla, finalmente el norte de Poitiers fue quemado. La culta dama, frente al bárbaro conquistador que la capturó en plena huida, fue llevada a Inglaterra, a Salisbury, para pasar allí sus días como prisionera hasta 1189, cuando fallece Enrique.

Ricardo busca enfrentarse en 1174 a su padre y obtiene la primera victoria en la aldea de Saintes, pero después fue sitiado junto con sus hermanos hasta que suplica perdón y promete no enfrentarse más al rey.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

En 1179 Ricardo obtuvo un gran triunfo al tomar el inexpugnable Castillo de Taillebourg, cerca de Cognac. Para proveer a sus hombres no tuvo miramientos en apoderarse de todo lo que había alrededor y en destruir lo que no querían pero que podía servirle al enemigo, incluyendo los bosques. Cuando se rindieron, Ricardo supervisó la aniquilación del castillo, piedra por piedra, lo que significó un terrible esfuerzo cuyo fin era, sin lugar a dudas, que el mundo supiera *¡qué terrible enemigo era este Ricardo de Aquitania!*⁴.

La pasión bélica que embargaba a estos caballeros feudales fue cantada por un trovador de esa época que puede ser identificado como Bertrand de Barn, según Marc Bloch que cita el poema:

Mucho me gusta el alegre tiempo de pascua que hace llegar flores y hojas; me place oír la alegría de los pájaros que hacen resonar sus cantos en el ramaje. Pero más me complace cuando veo, entre los prados, tiendas levantadas y pendones al viento; y me lleno de alegría cuando veo, alineados por los campos caballeros y caballos armados; y me place cuando los batidores hacen huir a las gentes con su ganado; y me complace ver tras ellos un gran ejército llegar; y me alegro en el fondo de mi corazón cuando veo fuertes castillos sitiados y las empalizadas rotas y hundidas y el ejército sobre la orilla, toda rodeada por fosos con una línea de fuertes empalizadas levantadas... Mazas de combate, espadas, yelmos de color,

⁴ REGAN, op. cit., p.10.

escudos; todo lo veremos roto en pedazos en cuanto empiece el combate y muchos vasallos heridos a la vez, y por allí errando a la ventura los caballos de los muertos y de los heridos. Y cuando se habrá entrado en el combate, que ningún hombre de buen linaje piense más que en romper cabezas y brazos; pues más vale muerto, que vivo y vencido.

Os lo digo con franqueza, en nada encuentro tanto placer ni en el comer, ni en el beber ni en el dormir como en oír el grito de ¡A ellos! levantarse por ambas partes, -el relinchar de los desmontados caballos en la sombra y las llamadas de ¡socorredme!, ¡socorredme!; en ver caer, más allá de los fosos, -a grandes y pequeños sobre la hierba; y en ver, en fin, los muertos que, en sus costados, llevan todavía los pedazos de lanzas, con sus pendones ⁵.

Tiempo después Ricardo visitó a su padre, que lo recibió orgulloso - de Plantagenet a Plantagenet - y le dejó libertad en el condado de Poitou, pero, como se daban las cosas en ese tiempo y con tales personajes, era obvio que pronto surgirían los enfrentamientos. En 1182 la lucha fue entre Ricardo y sus hermanos y el primero venció de manera más cruel que cuando tomó el castillo de Taillebourg; parece ser que esto impresionó tanto a Enrique el Joven que reaccionó de manera inaudita recorriendo los territorios del sur de Francia y destruyendo todo, con el agravante de cometer continuos

⁵ BLOCH, Marc, op. cit., p. 313.

sacrilegios. Ciertamente algo cambió en este hombre porque enfermó y falleció en Martel donde se había refugiado. Moría el sucesor del rey de Inglaterra y ahora éste tendría que decidirse por designar a Ricardo.

Las intrigas en la familia, las traiciones por medio de alianzas de unos y otros con el joven rey de Francia, Felipe Augusto, fueron continuas hasta la muerte de Enrique II. Ricardo no cedía nada y el padre sólo cuando era vencido parecía ceder, pero era para volver a organizarse y guerrear, y frente a este ejemplo el hijo se endurecía una vez más. Los hechos caballerescos, las anécdotas heroicas, ingeniosas o ignominiosas suceden en las crónicas; pero hay un punto en que cambian el rumbo: la tercera cruzada, dirigida por Ricardo de Inglaterra y Felipe Augusto de Francia, que partirían juntos, y por Federico Barbarroja de Alemania, que seguiría su propio camino.

La tercera cruzada va a proporcionar a Ricardo un halo de gloria por la toma de Chipre en 1191, el asalto a San Juan de Acre y las conquistas de Jafa en 1192.

Se esperaba al salvador de la cristiandad, *el rey rubio de occidente*, como rezaba una inscripción en la Puerta de Oro (Constantinopla); y éste podía ser o Federico Barbarroja o Ricardo de Inglaterra, *el más grande de los*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mortales ⁶, o sea aquel que llevara tras sí una multitud organizada y que pudiera tener armas y subvencionar sus gastos.

Las cruzadas anteriores con sus reiteradas victorias y fracasos habían demostrado que no podían confiarse empresas de tal envergadura a grupos de campesinos que, con la idea de peregrinar a Tierra Santa, buscaban al mismo tiempo recuperarlas para la cristiandad de las manos de los infieles.

El año 1100 se había inaugurado con la toma de Jerusalén por Godofredo de Bouillon (1099) y la formación del reino de Jerusalén organizado a la manera tradicional de las monarquías feudales. Tenía al norte el Condado de Trípoli, el Principado de Antioquía y el Condado de Edesa, todos ellos con patriarcas latinos, incluso Antioquía que tenía instituciones bizantinas; y el hecho de estar ligados a la Europa cristiano-latina permitía y favorecía una comunicación continua y un extenso comercio con Génova, Venecia, Pisa, Roma, Marsella, etc. Así pues, confluían dos aspectos económicos fundamentales: la posesión y el dominio de territorios llamados *santos*, y la hegemonía de la actividad comercial más floreciente del Mediterráneo.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

⁶ *Itinerarium...* Libro I, cap. XXIV (Stubbs p.55), citado por ALPHANDÉRY Paul y DUPONT Alphonse. *La Cristiandad y el Concepto de Cruzada*. México: UTEHA, p. 8.

Sin embargo, había otros dos complejos imperiales frente a Europa: Bizancio y el Islam. El primero alcanzó su mayor poder con la dinastía de los Comneno y aunque hubo intentos de reunificación con la Iglesia de Roma, en realidad los intereses en juego eran tan opuestos que las cruzadas contribuyeron a un distanciamiento mayor.

El Islam, por su parte, llevó a cabo enfrentamientos irregulares que llegaron a su punto más álgido cuando sufrieron la ocupación de sus territorios por los europeos y pretendieron, a su vez, expandir su dominio militar y político. El concepto de *guerra santa* contamina al mundo musulmán que ofrece como respuesta su *Yihad* no sólo contra los cristianos latinos sino incluso entre ellos mismos, enfrentándose, por ejemplo, los sunnies de Siria contra los fatimies de Egipto, y demostrando así la división de su mundo, división que pudo ser superada en dos momentos.

El primer momento fue bajo el emir Zengi y su hijo Nured-Din, cuando reconquistaron Edesa en 1146, provocando la Segunda Cruzada, al frente de la cual van el emperador alemán, Conrado III, y el rey de Francia, Luis VII, acompañado éste de su esposa, la joven Leonor de Aquitania, en ese momento

reina de Francia y unos años después, como ya hemos visto, reina de Inglaterra⁷.

En 1148 termina la cruzada con el fracaso estrepitoso de los europeos que dejan a los estados cristianos de Oriente totalmente debilitados y expuestos a los musulmanes.

El segundo momento en que el mundo islámico superó su división, se dio bajo el liderazgo de Saladino, Salah ad-Din, que logró unificar momentáneamente el Islam y recuperar Jerusalén en 1187. Esta noticia corrió con rapidez por Europa y cayó como rayo en Roma, aunque ya la esperaba el Pontífice, Urbano III, quien falleció unos días después de saberlo. La elección del nuevo Pontífice, Gregorio VIII, estará marcada por el signo de tal preocupación, y él sabrá responder haciendo un llamado general a los gobernantes y al pueblo cristiano para que diriman sus controversias, se unifiquen y rescaten las tierras santas. No deja de llamar mi atención este fenómeno que se repite en la historia y se presenta aquí de manera tan evidente: que haya paz para que se haga la guerra. La Tercera Cruzada estaba germinando.

⁷ Leonor de Aquitania fue esposa de Luis VII de Francia de 1137 al 21 de marzo de 1152, fecha en que el Concilio de Beaugeney pronunció la disolución del matrimonio. Le dio al rey dos hijas, pero Luis VII quería un hijo varón por lo que alegó ante el papa Eugenio III razones de consanguinidad que no eran válidas. Posteriormente, el 18 de mayo de 1152, Leonor se casó con Enrique Plantagenet.

Enrique II de Inglaterra se encontraba en Normandía cuando se enteró de dos cosas: la caída de Jerusalén y que su hijo Ricardo, con quien se había reconciliado por el momento, había tomado la decisión de ir a defender la cruz. Para Enrique era peligroso que Ricardo dejara los territorios a merced de vecinos ambiciosos como Raymundo de Tolouse o Godofredo de Lusiñán, que en ese momento estaban en plena rebeldía y a los que Ricardo combatía con perseverancia.

El rey citó a Felipe Augusto en el lugar tradicional para los encuentros privados entre los reyes de Francia e Inglaterra, el castillo de Gisors, donde encontró, con seguridad por mandato de Roma, al Arzobispo de Tiro predicando la defensa de la cruz, ocasión que le permitió a éste hablar con ambos reyes para demandar su participación. El arzobispo era un buen orador y sus palabras habían convencido a pueblos, a nobles y a caballeros, de seguir a los reyes. Enrique y Felipe dejaron de lado sus diferencias y aceptaron tomar la cruz por lo cual fueron aclamados por el pueblo. Cuentan las crónicas antiguas que una luz apareció en el cielo formando la cruz, pero los historiadores modernos afirman que eso es o una licencia poética de los cronistas o un fenómeno de histeria colectiva⁸.

⁸ REGAN, op. cit., p. 16.



Para partir se dieron el plazo de un año. Se unió a la promesa el Conde de Flandes y repartieron los colores que los identificarían: rojo para Francia, blanco para Inglaterra y verde para los flamencos.

Ricardo recibió bien la noticia porque así podría dejar a su padre el encargo de la cuestión financiera, asunto tan delicado que se contempla en todas las ordenanzas reales de marzo de 1188. Las cuestiones tratadas ahí son las deudas de los cruzados, el llamado diezmo saladino y la forma de obtenerlo de todos los cristianos, seculares y eclesiásticos. El pueblo inglés había soportado siete veces durante el gobierno de Enrique el *scutagium*, es decir, el pago que hacían los hombres para no realizar el servicio militar obligatorio. El *scutagium* servía para pagar a soldados mercenarios con los que el señor feudal o el rey hacían la guerra y defendían los territorios a fin de que los siervos y el pueblo conservaran sus tierras, sus derechos y estuvieran protegidos. Sin embargo, muchas veces, las guerras eran más bien por asuntos personales del rey, aunque en el caso del *scutagium* para la Tercera Cruzada, el llamado diezmo de Saladino, el objetivo era obtener el dinero para mantener al ejército cuyo fin sería rescatar las tierras santas; esto es, la guerra era asunto cristiano, general y obligatorio. Las condiciones fueron dar la décima parte de las posesiones, en caso de no hacerlo se castigaría con la

excomuni3n; los cl3rigos que fueran a la cruzada recibirían su parte para mantenerse durante el viaje y comprar lo necesario; aquellos campesinos y villanos que fueran sin autorizaci3n de su se1or pagarían el diezmo; los que no fueran pagarían el diezmo, y sólo podían ir con autorizaci3n aquellos cuyos respectivos se1ores consideraban que podían ser útiles en la guerra, los demás no. Los historiadores antiguos y modernos que tocan el punto, est3n de acuerdo en que se recaudaron cantidades muy grandes, porque con la amenaza de la excomuni3n la Iglesia daba armas a los gobernantes para exprimir a la gente de pueblos en los que la antonimia de pobres y ricos se marcaba cada vez con más claridad.

La mayoría de los predicadores ⁹ de la época que se extiende desde la segunda mitad del siglo XII hasta la primera mitad del XIII acusan esa desigualdad y condenan a los poderosos, seglares o cl3rigos, por no ser verdaderos cristianos; naturalmente las críticas contemplan todo tipo de abusos y conductas reprobables; partiendo de la injusticia económica, el pobre es visto como el fiel seguidor de Cristo, cuya vida fue en todos sentidos hasta el final con su pobre cruz y su pobre tumba ejemplo de pobreza. Así, en el *De paupertate* de Pedro de Chantre ¹⁰, la doctrina basada en la fortaleza que da a

⁹ ALPHANDÉRY Paul y DUPONT Alphonse, op. cit., pp. 38 y 55.

¹⁰ Pedro de Chantre. *Verbum Abbreviatum*, cap. XVI. *De paupertate*, cit. por Alphandéry, op. cit., p. 48.

la virtud la existencia rodeada de pobreza, se refuerza con citas de las Sagradas Escrituras y de autores profanos, especialmente Séneca, porque su postura estoica le provee de una fundamentación filosófica práctica, dado que lleva al hombre a elegir o aceptar libremente la pobreza como vía hacia la santidad.

De ahí, los predicadores como Pedro de Roucy o Foulgnes de Nevilly, llegan a tratar temas como el de las prostitutas, el concubinato de los clérigos, la necesidad de la penitencia, la reparación de las faltas por medio del matrimonio, el arrepentimiento y la redención, hasta el punto que el ermitaño predicador Enrique de Lausana exige que los jóvenes, incluyendo a los ricos, tomen por esposas a las prostitutas arrepentidas, redimiéndolas con su generosidad.

En Inglaterra, Eustaquio, abad de Kent, es mencionado por los cronistas como un hacedor de milagros, ¡qué milagro mayor que convencer a los usureros de ir a las cruzadas! También surge un profeta en Londres, Guillermo Barba Luenga, portavoz de los humildes contra los ricos comerciantes, quien después de la cruzada seguirá organizándolos para que castiguen a los ricos: *Separaré el pueblo humilde y fiel del pueblo soberbio y*

pérfido, separaré los elegidos de los réprobos como la luz de las tinieblas ¹¹.

Lógicamente fue ejecutado, y lógicamente el pueblo lo convirtió en mártir de la justicia y la piedad.

Otros predicadores se ubicaban en el lado contrario, defensores de Roma y de los gobernantes, ayudaban con su palabra a seducir a las multitudes para ir, humildes pero fuertes, al rescate del santo madero. Los personajes de la alta jerarquía de la Iglesia se hacen cargo no sólo de la prédica, sino de la acción concreta, así Balduino, Arzobispo de Canterbury, cisterciense todavía, enciende con sus discursos la región de Gales, diciendo que el vaticinio de la caída de Jerusalén se había cumplido; en consecuencia, los vaticinios siguientes a saber, la recuperación de la tierra santa y de la cruz, tendrían que cumplirse, y para ello debían prepararse con oración y ayuno.

Sin duda oradores no faltaron y los hubo de todas las posturas y casi en todos los lugares, pero también los oídos se volvieron sordos para no escuchar lo que no convenía. Primero Enrique II y luego Ricardo Corazón de León se hicieron sordos a las protestas contra el diezmo y lo cobraron; en cambio Felipe Augusto en Francia tuvo que ceder y lo abolió en 1189; quizá ésta fue una de las razones por las que regresó antes de que concluyera la tercera cruzada.

¹¹ Citado por Alphandéry, discurso que recopiló y consignó Guillermo de Newburgh, op. cit., p. 51.

Un año después de la muerte de Enrique II y diez meses después de ser coronado rey, Ricardo Corazón de León y Felipe Augusto se encontraron el 1° de julio de 1190 en la abadía benedictina de Vezely, era la misma abadía en que Bernardo de Clairvaux había predicado la segunda cruzada a Luis VII y Leonor de Aquitania, cuarenta y cinco años antes , y este suceso estaba en las mentes de Felipe Augusto, el hijo de Luis, y Ricardo, el hijo de Leonor. Decidieron partir de ahí el 10 de julio para cruzar el río Rhin y después seguir su curso hacia el sur; al llegar a la costa se separarían para que los franceses fueran a Génova y los ingleses a Marsella, donde encontrarían su flota; finalmente se volverían a encontrar en Mesina.

Los historiadores medievales, escritores de crónicas, gestas, itinerarios e historias, con su formación retórica, estaban tan preocupados por los protagonistas, que los relatos resultan panegíricos de sus reyes, en torno a los cuales se dibujan otras figuras importantes; sobre todo se describen las hazañas de Federico Barbarroja o de Ricardo Corazón de León, pero, como anotan Alphandéry y Dupont, *no hay un historiador titular de la cruzada francesa, ¿no será a causa de que Felipe Augusto no ha desempeñado más que un papel de segundo plano?*¹²

¹² ALPHANDÉRY, op. cit., p. 3.



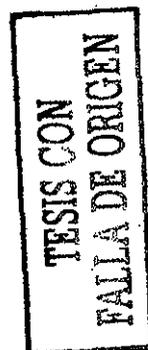
Cuando leemos en la *Poética Nueva* los versos de Geoffroi de Vinsauf hablando del rey Minos, podemos ver que la imagen que tiene en su mente es la de Ricardo:

Obtenidos los dones de Fortuna, la abundancia de los cuales fluye como nacida de un torrente, la naturaleza abrillanta los títulos de Minos con un brillo distinto: en efecto, arma su cuerpo con una fuerza especial; realza sus miembros con una nueva forma; a un tiempo funde el oro de su mente y la plata de su lengua; pule todo plenamente, infundiendo una admirable dulzura a sus costumbres; cuanta belleza conviene al rey, tanta se refleja en todo con igual medida.

[vv. 159-166]

También, al referirse de manera específica a Ricardo, de acuerdo con esa literatura de alabanzas, lo llama espejo, astro, columna, rayo, alabanza de su país. El único monarca del mundo, ningún otro puede comparársele.

Inglaterra, reina de los reinos estando vivo el rey Ricardo, cuya alabanza es la difusión de tan gran nombre y el único para el que fue preservada la monarquía del mundo, es fe segura bajo un régimen tan importante. Tu rey es el espejo en el que reflejada te enorgulleces; astro por cuyo esplendor rutilas; columna sobre la que, apoyada, floreces; rayo que lanzas contra los enemigos; alabanza con la que alcanzas las cumbres de los dioses. Mas, ¿por



*qué tantas singularidades? La naturaleza ni pudo ni quiso
hacer otro superior o igual a él.*

[vv. 326-335]

Literatura cuyo centro es el rey, y, de los reyes, el más brillante es Ricardo. Por las crónicas sabemos que Ricardo, poco después de iniciar el viaje hacia Jerusalén, tuvo el ingenio de hacer pasar a los soldados el río Rhin en un puente de barcas, puesto que cuando las comitivas de Felipe y la suya pasaron por el puente de madera, éste casi se vino abajo.

Pero ese fue en realidad un problema menor, porque en Marsella no encontró su flota y, tras esperarla dos semanas, decidió partir a Génova para que la flota lo alcanzara ahí, lugar donde volvió a reunirse con un Felipe Augusto tan enfermo y enojado que provocó a Ricardo en el primer enfrentamiento de una serie casi ininterrumpida a lo largo de la expedición. El inglés pasó por Roma pero rehusó encontrarse con el Papa Clemente III, y el 21 de septiembre llegó a Mileto en la Calabria. En el pequeño pueblo de Gioja tuvo un choque con los aldeanos. Al día siguiente se embarcó, cruzó el estrecho de Mesina y llegó a Sicilia sin ser anunciado.

Allí se encontraba Felipe Augusto muy bien alojado, en cambio la gente de Ricardo estaba en los alrededores y sufría continuos desprecios. Había muerto el rey Guillermo y gobernaba la isla Tancredo como usurpador, el

problema era que Juana, la hermana favorita de Ricardo, era la viuda de Guillermo y estaba relegada. Ricardo vio la oportunidad para enfrentarse a Tancredo y exigir tanto la herencia de Juana como la ayuda para la Cruzada que el difunto había prometido.

Cuando se lee en las crónicas la enumeración de las cosas que se exigieron, recordamos las riquezas homéricas:

*Una mesa de oro de tres pies de largo y uno de ancho, tres trípodes de oro para sentarse a la mesa, un enorme pabellón de seda capaz de cubrir a doscientos caballeros comiendo, un ciento de galeras con todo el equipo y comida necesarios para la tripulación, seis mil sacos de trigo, el mismo número de barriles de vino, veinticuatro copas y veinticuatro platos de oro o de plata*¹³.

Tancredo excitó el odio de los sicilianos, grifones (de origen y lengua griegos) y lombardos (de lengua italiana) contra los ingleses y se desató la guerra, ante lo cual Felipe Augusto no tomó partido abiertamente, aunque en secreto apoyaba a Tancredo. Ricardo atacó el fuerte de Bagnara y resguardó a Juana en una abadía; después sitió el Monasterio de Savior, desalojó a los monjes y colocó a sus soldados. Como los sicilianos continuaron hostigándolo, sitió Mesina por mar y tierra y la tomó. En ese momento, Felipe

¹³ REGAN, op. cit., p. 138.

Augusto requiere que se alcen junto a las banderas inglesas las francesas, cosa que Ricardo admitió hasta que los preladados fungieron como diplomáticos entre ambos y se dejó a la guardia internacional de Templarios y Hospitalarios el resguardo de las fortificaciones.

Tancredo aceptó las condiciones de Ricardo y le pagó cuarenta mil onzas de oro; como Ricardo comprendió que la dilación en la isla era demasiada, firmaron la paz e incluso Ricardo dio una parte del dinero a Felipe Augusto para limar asperezas. Asimismo fue compasivo con la población, según los cronistas, y generoso con todos sus soldados; ambas cosas son lógicas tanto por el problema de intervenir en la sucesión de la monarquía en Sicilia, como por la necesidad de tener un ejército bien puesto para continuar a tierras santas. Felipe Augusto recordó la meta a Ricardo, pero le llegaron a éste informaciones sobre constantes disputas en Inglaterra entre Juan sin Tierra y el regente Guillermo Longchamps, los dos muy impopulares y enfrentados a grupos de barones ingleses. En vista de que no se decidió a regresar, envió al Arzobispo de Rouen, Gualterio de Coutances, su amigo, encargándole que pusiera orden en el reino. Sin embargo, había otra situación que condicionaba su permanencia en la isla: esperaba a Berenguela, hija de Sancho, Rey de Navarra, para casarse, la cual venía acompañada de su madre

Leonor de Aquitania cuya responsabilidad para organizar ese matrimonio se considera decisiva. La cuestión no era tan sencilla, pues Ricardo continuaba oficialmente comprometido con Alicia, la hermana de Felipe Augusto. Al enterarse el rey de Francia de todo, exigió a Ricardo un pago en efectivo por el compromiso roto y la devolución a su nación de los territorios de Gisors y de Vexin; esto último se aceptó en caso de que Ricardo tuviera hijos. Todo este teatro tuvo lugar en Sicilia en marzo de 1191. Felipe Augusto partió de la isla horas antes de que Berenguela llegara. Dice Geoffrey Regan que la historia de esta mujer es una sombra ¹⁴ y que el matrimonio se pospuso hasta que estuvieran en San Juan de Acre, pero decidieron efectuarlo en Chipre, y, en todo esto, no deja de llamar la atención la gran movilidad de estas mujeres que iban de un lado a otro con los hombres de las cruzadas, junto con toda la parafernalia que precisaban hasta para sus fiestas.

El camino de Sicilia hacia el este del Mediterráneo no fue fácil, primero hubo una calma chicha que detenía los barcos, después vinieron las tormentas. Por fin el 17 de abril llegaron a Creta, pero unos barcos habían perdido el rumbo, entre ellos aquel en que iban Berenguela y Juana, y otro que llevaba parte del tesoro, pero como era necesario seguir, continuaron la navegación

¹⁴ REGAN, op. cit., p. 146.

hacia Rodas con la esperanza de encontrarlos en la ruta o saber de ellos por otros navegantes. En Rodas enfermó Ricardo y permaneció tres días, después de los cuales se dirigió a Chipre en donde desembarcó en el puerto de Amathus (Limassol), encontrando allí el resto de la flota que se había perdido y enterándose de que el emperador de Chipre, Isaac, luego de que los habitantes y algunos de los soldados chipriotas habían tenido escaramuzas contra los ingleses, requería a Berenguela y a Juana para hospedarlas, pero con una actitud que despertaba sospechas a todos. Desde ese momento Ricardo decidió tomar Chipre y transformarla en la base de sus operaciones; realizó una serie de enfrentamientos contra el ejército de Isaac, quien se vio obligado a huir de Amathus, lo que le dio tiempo al rey para reforzar alianza con Guy de Lusignan, Bohemondo III de Antioquía y Raymundo IV de Trípoli, quienes llegaron el 11 de mayo y estuvieron presentes en la boda con Berenguela el 12 de mayo, ceremonia realizada con todo esplendor y lujo en la Capilla de San Jorge. Posteriormente tuvo lugar la coronación de Berenguela como reina de Inglaterra en la catedral ortodoxa y fue aclamada con el *vivat regina* al final del oficio por el Obispo de Evreux, en lugar del Arzobispo de Canterbury, Balduino, quien había fallecido un poco antes frente a la fortaleza de San Juan de Acre.

Tantos protocolos y lujos eran fórmulas imprescindibles de la época, pero, en esta ocasión, resultaban más necesarias que en cualquier otra porque, a través del aparato fastuoso, Ricardo demostraba a los nuevos aliados su poderío: a los habitantes de Chipre, que los ingleses resultaban gobernantes tan ricos como los orientales y bizantinos a los que estaban acostumbrados, y a Felipe Augusto, en ese momento en Tiro, que estaba tan fuerte y seguro como para efectuar tales fiestas; más aún, Ricardo estaba presentándose, a distancia, a su más grande enemigo: Saladino. Los cronistas, siguiendo los modelos literarios de la época, expuestos por Geoffroi de Vinsauf entre otros, describen todo con lujo de detalles: ropas, armas, caballos, coronas, personajes, etc.

Geoffroi en uno de sus poemas más conocido, el llamado *La cena de los reyes*, plantea el modelo de *fiesta* propia de fines del siglo XII, que bien puede servirnos como ejemplo de las celebraciones de Ricardo.

Desalojando el tálamo a los reyes y a los poderosos del reino, la cultivada Ceres, imagen de la leche, urde las delicias de la mesa, y el viejo Baco rejuvenece en oro: allí, solo, perfumado con el olor más nectarino, permite al gusto degenerar y divertirse. La continua y regia procesión de manjares entra en combate con el oro, y las comidas y el oro se admiran entre sí. El principal espejo de la mesa, por su

transparencia, son los comensales: su rostro compite con Paris; con Partenopeo, su edad; con Crespo, los bienes; con César, su sangre. Por lo demás, si te fijas en su vestido, el lino con la nieve compite, la púrpura con las flamas, cada joya con una estrella. Verás que cada una de las cosas es más sabrosa cuando está sazónada con el gusto de los comensales. Otras delicias que ansían el ojo y el oído, tiene el acróbata. No todos tienen el mismo gesto, cada uno tiene el suyo propio: más miel ofrece el placer variado. Los tintineantes sistros vuelan alimentando los ojos de los reyes, y las manos se alternan y el sistro volátil se eleva para encontrarse con otro sistro. Van y regresan, se elevan y bajan y simulan amenazas, y pugnas jocosas al punto ejecutan; se huyen y se persiguen. Aquí, cuando tocan ambas manos las tablillas dobles, el sonido canta en la boca; el pie no descansa, sino que frecuentemente va y viene y con elegante paso al mismo sitio se vuelve; la voz es también compañera del paso: a un mismo tiempo el canto hiere al aire, y también los sonidos de los instrumentos de madera se recrean en el oído. El tercero, acercándose ágil, se gira en círculo o vuela hacia adelante, o bien vuelve a recoger en un fugaz salto los miembros antes estirados, o arquea las flexibles articulaciones desde la evasiva nuca hasta los tobillos, o bien erige la punta de la espada y seguro pasa volando entre las peligrosas espadas.

Admira las cosas, una a una; pero lo más encantador en esto: ahora con el sonido de las manos exulta, ahora con arte festivo chasquean los dedos, ahora curva los brazos en arco, la mano apoyada al costado y con acelerado meneo los

movimientos de hombros enloquecen. Y verás que los ademanes siguen a los instrumentos, cada uno de los cuales tiene su propio deleite: la flauta femenina, la trompeta masculina, los tímpanos roncós, los címbalos claros, armoniosa sinfonía, dulce zampoña, apacibles cítaras y violas alegres. Aplauden todo con empeño y las delicias detienen los tiempos, tal como conviene a los convivios de los reyes.

[vv. 629-670]

Mientras las fiestas de boda se desarrollaban, el emperador Isaac atravesó la isla para encontrar a Saladino, pero Ricardo, en cuanto pudo, navegó costeando hasta Nicosia, pueblo que se entregó sin pelea, y de ahí persiguió a Isaac hasta el castillo de Kantara, mientras Guy de Lusignan tomaba el castillo de Kyrenia y como rehén a la hija de Isaac, quien se rindió quedando Chipre, en sólo quince días, bajo el dominio de Ricardo y sus aliados.

Felipe Augusto envió embajadores a Ricardo para reclamarle sus reiteradas dilaciones para ir a recapturar las tierras santas. Ricardo contestó que él estaba haciendo su cruzada en Chipre sin comprender que realmente sus palabras profetizaban una verdad que la historia de las siguientes cruzadas mostrarían; ya que después de la tercera cruzada, las subsecuentes, sobre todo de la quinta en adelante, serán conquistas o intentos de conquistas de puertos,

ciudades o regiones del Mediterráneo oriental, relegándose cada vez más a Jerusalén y atendiendo su cambio a circunstancias o intereses personales.

Sin embargo, no puede dejar de anotarse que Ricardo sabía la importancia de Chipre para abastecer, especialmente de comida, a los cruzados. Además, con los *tesoros* que obtuvo tanto de Sicilia como de Chipre pudo sostener una gran parte de la tercera cruzada.

Por otra parte, Ricardo seguía reafirmando su liderazgo por medio de batallas, sitios, conquistas, algo que era inherente a la educación del caballero feudal y de manera muy acusada en él, a diferencia de Felipe Augusto, que se interesaba más en las cuestiones propias del gobierno. Para ese momento la dirección de la cruzada se disputaba entre ellos, aunque del lado del enemigo, Saladino esperaba tener su enfrentamiento más fuerte con Federico I Barbarroja, que, como Emperador del Sacro Imperio Romano de Occidente, Duque de Suavia y Rey de Italia, fue el primero en lanzar contra él la orden de que devolviera las tierras a los cristianos y el madero de la cruz, pues en caso de no hacerlo se llevaría la guerra para recuperarlos. Pero esto había sido en 1188, cuando se inició el llamado papal a todos los reyes, momento en que Federico parecía el líder de la cruzada, puesto que casi enseguida puso en marcha su ejército; invadido por un afán mesiánico había atravesado

territorios hasta que falleció ahogado en un río de Cilicia, mostrando que semejante hazaña sólo podían realizarla los más aptos. Federico tenía entonces alrededor de setenta años, lo sucedió Enrique VI, que en realidad no intervendría sino posteriormente, hasta 1196-7, en la llamada cuarta cruzada.

Al desaparecer Federico Barbarroja del panorama, Ricardo Corazón de León habrá de ser el centro necesario para la toma de San Juan de Acre, la fortaleza en torno a la cual se debaten el Islam y las fuerzas de la latinidad cristiana. Por meses los cruzados han estado esperando al rey inglés, sobre todo después de que Balduino de Canterbury falleció y la división de los bandos y el desaliento de las tropas se habían acrecentado. El cronista del *Itinerarium regis Richardi* relata lo abigarrado de aquel contingente en que pueblos y lenguas se mezclaban, así como también barcos flamencos, ingleses, bretones, franceses; tropas de daneses y de escandinavos, además de los otros que iban con sus señores. Los pequeños desconfían de los grandes, la indisciplina cunde, los rumores circulan, ¿dónde la obra santa? De pronto faltan vituallas y el hambre empieza a aparecer, ¿qué importa la Cuaresma de 1191, si se encuentra un trozo de carne? Los clérigos acusan y castigo.

Geoffroi cantará después los sucesos de San Juan de Acre y de Jafa;

mezclando el orgullo por su rey con el dolor de su muerte, apostrofa a Dios porque no le dio más tiempo para acabar con los enemigos:

Si es lícito, acuso a Dios. Dios el mejor de todo, ¿por qué en este momento degeneras? ¿Por qué como enemigo entierras al amigo? Si revisas, por tu rey se vuelve tuya Jafa, a la que él solo defendió, oponiéndose a tantos soldados, y también la región de Acre que te regresó con su valentía, y a los enemigos de la Cruz, a todos los que, vivo, aterrorizó de tal modo que aún después de muerto es temido. Fue el mismo bajo cuya protección todas tus cosas estuvieron seguras: si, Dios, eres como conviene ser, fiel y desprovisto de maldad, justo y recto, ¿por qué, entonces, menguaste sus días? Hubieses podido preservarlo para el mundo: el mundo lo necesitaba. Pero eliges que él esté más contigo que aquí; prefieres socorrer al cielo más que al mundo. Señor, si me es lícito hablar, hablaré con tu venia: hubieses podido haber hecho eso más oportunamente y haberte apresurado menos, siquiera hasta que hubiese frenado a los enemigos (y no se hubiese realizado dilación: la situación estaba próxima): entonces hubiese podido más honrosamente ir y permanecer a tu lado. Pero en esta muerte nos entregaste el saber cuán breve es la risa, cuán larga es la lágrima del mundo.

[vv. 412-430]

Felipe Augusto llegó en abril, Ricardo en junio y todos piden asaltar San Juan, rescatar la fortaleza y acabar con una desesperante espera. Puesto que llega el más valiente de los reyes ¡hágase la voluntad de Dios!¹⁵

El 7 de junio Ricardo venció un barco musulmán, tomando rehenes y el 8 está ante las torres de la fortaleza y al frente de la multitud que la rodea para atacarla; a lo lejos, en las colinas, se ven las tiendas de Saladino. Regan, gran admirador de los héroes militares, dice que junto a Ricardo, los demás parecían simples aventureros y debutantes en el arte de la guerra; nadie cuestionó su jefatura en el asalto, el mismo Felipe Augusto demostró una vez más que en la batalla era mejor arriesgarse lo menos posible, sus propios soldados seguían más al inglés que al francés¹⁶. No debe pasarse por alto un dato: Felipe Augusto ofreció a los soldados tres piezas de oro al mes, Ricardo, cuatro y además la promesa de un botín. Ambos pretendieron entrevistarse con Saladino, pero éste se rehusó, aunque envió regalos, y el hecho no tendría importancia si no fuera porque, como dice Alphandéry¹⁷, las negociaciones no eran bien acogidas entre los cristianos que las interpretaban como traición religiosa, pues la empresa era el rescate de las cosas divinas, por lo tanto la

¹⁵ *Itinerarium...*, cit. por ALPHANDÉRY, op. cit., p. 17.

¹⁶ REGAN, op. cit., pp. 156-157.

¹⁷ ALPHANDÉRY, op. cit., pp. 16 y 55.

diplomacia entre cristianos e infieles era inaceptable para la masa de soldados peregrinos.

*La envidia es pésima cosa, toda ella mortal
veneno, buena sólo para las maldades, maligna
contra las solas bondades. De antemano, en
silencio, concibe todo proyecto maligno y esparce
abiertamente aquello amargo que concibió.*

[vv. 186-189]

Ricardo enfermó por unos días, Felipe Augusto no podía concentrar las fuerzas y su asalto fue un desastre que acabó con un contraataque musulmán que llegó hasta el terreno cristiano. Cuando Ricardo se recuperó, de inmediato organizó el sitio de la fortaleza para cortar los suministros que Saladino mandaba, construyó torres más altas para arqueros, reunió piedras enormes (dicen que algunas las traía desde Chipre), dividió a los hombres por turnos, estudió las áreas débiles de las murallas, la parte fuerte y la torre *Maledicta*, y mandó construir máquinas de guerra para lanzar la piedras, las **Catapultas de Dios**.

En cuanto al ánimo de la gente, los cronistas dicen que eran alentados con cantos y rezos para realizar los trabajos y para prepararse a la lucha, los predicadores iban de un lado a otro exhortándolos, y entre las ideas que en el

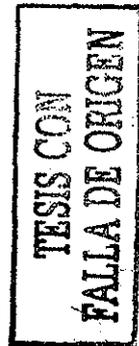
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

inconsciente colectivo podríamos imaginar están las que Geoffroi expone en uno de sus poemas:

No temas; si acaso temes, aprópiate del espíritu del que teme, no del espíritu del temido. Cuando el temor penetra las puertas de la mente, sea un huésped ahí, no un habitante. Aprende a temer: si temes, teme sin testigo y que la faz ignore el temor de la mente; porque, si el íntimo temor se apodera de la cara y la deforma, entonces un ánimo más alegre nutre y ceba a nuestro enemigo y le sugiere gozos al salir el dolor de tus miembros. Luego, con más ponderación, si el temor encorva al ánimo, que la simulación yerga la cabeza y acude en auxilio del temor con el escudo de su rostro, a fin de que, si la mente teme, la misma faz quiera ser temida. Espérate aún más, y el que teme que se avergüence de palidecer por un vulgar miedo. Si puede ser, dilata tu ánimo oprimido. Si tu cuerpo es débil, tu mente sea fuerte y las exiguas fuerzas recuerda suplir con una gran esperanza.

[vv. 306-320]

El 5 de julio cayó *Maledicta*. Del 6 al 11 de julio Ricardo intentó varios asaltos que fueron rechazados, al mismo tiempo enfrentó las tropas que enviaba Saladino, quien no podía ni romper el sitio ni enviar ayuda al interior. Los emires y el pueblo de San Juan de Acre estaban desesperados y no podían



hacer otra cosa que rendirse. La capitulación fue el 13 de julio aceptando los términos de los cristianos: liberar mil seiscientos cristianos, pagar 200,000 bizantes a Ricardo y Felipe Augusto, así como 40,000 a Conrado de Montferrat, que era el negociador; devolver la verdadera Cruz perdida en la batalla de Hattin.

Los cristianos entraron a San Juan cantando y bailando, muchos de ellos llevaban dos años esperando el asalto final y el triunfo. Ambrosio, en su *Historia de la guerra santa*¹⁸, confiesa que una locura embargó a los soldados: *La ciudad estaba llena de delicias, de buen vino y de doncellas, muchas de las cuales eran muy bellas*. Esos hombres cargaron con cuanto pudieron al dirigirse hacia Jerusalén pasando antes por Jafa.

También Felipe Augusto se fue, regresó a Francia, pretextando estar enfermo, hecho que provocó la ruptura total con Ricardo; después de eso, sólo volverán a verse como enemigos en el campo de batalla.

Ricardo, una vez reparado el fuerte de San Juan, dejó una importante guarnición al mando de Bertram de Verdón y Esteban de Longchamps; también dejó allí a Berenguela y Juana, y el 23 de agosto inició la marcha, costeando las ciudades de Cesarea, Jafa y Ascalón.

¹⁸ Citado por ALPHANDÉRY. op. cit., p. 17.

El relato de la marcha pertenece sobre todo a dos cronistas: Rogelio de Hoveden, que hizo el camino, y el musulmán Baha al-Din, encargado de hacerlo para Saladino ¹⁹. Duraron diecinueve días en llegar a Jafa, en las noches se oía el coro de cristianos: *Sanctum sepulchrum adjuva!*, y a pesar de graves dificultades que tenían los cristianos, Saladino no podía romper la disciplina y formación con sus ocasionales asaltos, rechazado siempre por la infantería, por lo cual decidió dirigirse a Ascalón mientras dejaba a su hermano Safadín en Jerusalén.

El 10 de septiembre, los cristianos llegaron a Jafa y se dedicaron a restaurarla. Saladino fue a demoler Ascalón, empresa que Ricardo no creía, pero los espías le confirmaron que Saladino también demolió también Ramla para, finalmente, dirigirse a Jerusalén. Por lo anterior, Ricardo decidió regresar a Acre, que se veía en peligro, y establecer relaciones diplomáticas con Saladino a través de Safadín, entre otras cosas porque ya la gente estaba agotada, había pasado la breve euforia de la reconquista de Acre y la cansadísima reconstrucción de Jafa, además necesitaba refuerzos tanto de hombres como de vituallas de todo tipo; en síntesis, no estaba en condiciones

¹⁹ REGAN, op. cit., p. 173.

de marchar a Jerusalén, aunque ante los musulmanes parecía estar siempre dispuesto a recapturarla.

Durante el invierno se agravaron las disensiones entre los nobles europeos, y los enfrentamientos en el desunido contingente de los cruzados se dieron durante la primavera de 1192. Ricardo se enteró de las intrigas que su hermano Juan sin Tierra, en alianza con Felipe Augusto, tramaba para quedarse con Inglaterra. En mayo pudo tomar Darum, pero Saladino asaltó Jafa y obtuvo la victoria. Ricardo regresó y recapturó Jafa. Para ese momento, Jafa era el punto álgido de la cruzada y fue obvio que debía hacerse la paz, porque el desgaste de ambos grupos había llegado al máximo, sin contar con que los dos jefes tenían problemas en sus respectivos territorios.

Ricardo sabía que Juan ya estaba al frente del gobierno, después de poner en prisión a Guillermo Longchamps, su hombre de confianza. Saladino, por su parte, tenía continuos problemas con el *hombre viejo de la Montaña* y sus *assassins* (los asesinos), además de enfrentar también la división y defección de los emires.

De pronto empezó a cundir el rumor de que las reconquistas de Jafa les habían asegurado el reino de los cielos; en lugar de la Jerusalén terrenal les esperaba la Jerusalén celestial de los predicadores. La actuación en la cruzada

del mismo Ricardo, a pesar de no haber rescatado a Jerusalén, es glorificada en las crónicas:

El rey era un gigante en la batalla y en todas partes, aquí ahora, allá después, dondequiera que hubiera un ataque de los turcos, los rechazaba fieramente. Un día su espada brilló como si tuviera luz y muchos de los turcos comprendieron su fin...

*El era un Aquiles, un Alejandro, un Rolando*²⁰.

Se llevaron a cabo las pláticas para la paz por medio del emir Badr al-Din Dildirim, el resultado fue: los cristianos abandonarían Ascalón, pero se quedaban con Ramla, Lydda, Tiro, Acre, Caifas, Arsuf y Cesarea. Ricardo y Saladino nunca se entrevistaron, pero intercambiaron todas las cortesías diplomáticas, tratos de caballero a caballero, las cuales parecían ilógicas a las mentes sencillas de los peregrinos: ¿como podía un rey cristiano tratar como hombre igual a un infiel?²¹

No obstante, para calmar las conciencias cristianas, se logró que los peregrinos pudieran ir libremente a Tierra Santa; primeramente estos cruzados obtuvieron un salvoconducto en regla para ir y rezar, y los que quisieran ir después tenían la palabra de Saladino de visitar con seguridad la ciudad santa.

²⁰ Citado por REGAN, op. cit., pp. 209-210.

²¹ ALPHANDÉRY, op. cit., p. 22.

A diferencia de Felipe Augusto, el regreso de Ricardo Corazón de León hacia Inglaterra durará más de un año y estará lleno de peligros. A finales de septiembre de 1192, decidió regresar a Chipre y de allí partió a Corfú y no a Marsella porque, con razón, sospechaba una emboscada del rey francés, y pensó que sería mejor atravesar tierras de Enrique VI de Alemania, disfrazado de peregrino con unos cuantos de sus hombres. Sin embargo, se distinguía del resto de los viajeros y además necesitó un salvoconducto del conde de Goritz para pasar por sus tierras, entonces fue reconocido y en la huida llegó a Viena en pleno invierno y fue apresado por Leopoldo de Austria, uno más de sus enemigos, que era vasallo de Enrique VI.

Cuando Felipe Augusto se enteró de los sucesos, se opuso a Juan sin Tierra y se apoderó de los castillos de Gisors, Neaufles, Châteauneuf, Gournay, Aumale y Eu, era su oportunidad para desbaratar el Imperio Angevino.

El emperador alemán ponía condiciones muy duras para liberar a Ricardo, de manera que éste empezó a mandar instrucciones a Inglaterra, escribió a su madre y le pidió que pusiera en la silla vacante de Canterbury a Huberto Gautier, quien junto con Guillermo Longchamps deberían reunir una gran cantidad de dinero para su rescate, tal tarea fue enorme y requirió del esfuerzo de todos, nobles y humildes, clérigos y seglares para recaudar el oro y

a plata exigidos, considerando que sólo cuatro años antes se había recaudado el diezmo de Saladino. La recaudación duró todo el verano y otoño de 1193 y la liberación se llevó a cabo en una ceremonia del 4 de febrero de 1194, al pasar Ricardo de manos del emperador Enrique VI a manos de su madre Leonor; Ricardo rindió vasallaje al alemán y se comprometió a pagar anualmente un homenaje en dinero.

Un año y seis semanas estuvo Ricardo en prisión en condiciones privilegiadas, incluso al final su relación con Enrique VI era casi amistosa, no obstante para su personalidad y carácter fue un durísimo golpe, así que cuando salió era un Ricardo más impositivo, más dominado por el deseo de guerras vengativas y llenas de odio. Escribió a Felipe Augusto exigiendo la devolución de todas sus tierras, en caso de no serle reintegradas las recuperaría por la fuerza y con la ayuda de su señor Enrique VI.

Ciertamente una guerra no podía llevarse a cabo de inmediato: ¿con qué hombres?, ¿con qué armas?, ¿con qué dinero? Las cruzadas y la liberación del rey dejaron una Inglaterra sin efectivo y con deudas.

Aumentó el espíritu de enemistad entre todos, entre los distintos condados, ducados y reinos de Normandía, Aquitania, Bretaña, etc. La

literatura refleja las luchas y los bandos de unos y otros. Geoffroi de Vinsauf, incondicional a Inglaterra, dice:

*En la cúspide del monte, la innata soberbia
parecía hablar así a los soldados galos: ¿Por qué,
Galia, fanfarroneas? ¿De dónde tantas amenazas?
¿Para qué tanta soberbia del lenguaje? ¡Depón tu
arrogancia! ¡Borra ese gesto amenazante! ¿De
dónde esos escudos a tus costados?, ¿y los dardos?,
¿y las espadas? Populacho afeminado, depón los
gestos viriles, que el gesto responda a las gestas.
Desembarázate de la parma y del cono del yelmo.*

*Te correspondió devanar la lana y desenredar
la rueda; luego ¿por qué y de qué te ensoberbeces?
Sella la lengua. Teme hincharte de palabras.
Pondré freno a tus quijadas y cadenas a tu cuello,
y te volveré sierva en breve tiempo. En nada me
ocupo mientras te encuentro poderosa como Marte;
surjan otros enemigos, los que quieran, no son
iguales a mí; al contrario, soy causa de dolor para
ellos, conformada de acuerdo con el modelo del
corazón del rey Ricardo.*

[vv. 516-531]

Se necesitaron tres años, en los que hubo constantes encuentros bélicos y cortos períodos de paz, para que Ricardo recuperara todos sus territorios en el continente, excepto Gisors y el Vexin, como lo atestigua el documento de la

Paz de Gaillon. En compensación por la pérdida de Gisors mandó construir su castillo de la Normandía, el castillo Guillard, que fue terminado en 1198, un año antes de su muerte, cuando todo parecía favorecerle porque el recién elegido Papa Inocencio III buscó más el apoyo de ingleses y alemanes al principio, para doblegar al francés Felipe Augusto; después con Juan sin Tierra, como lo veremos, fue diferente. Además, a la muerte de Enrique VI, el Sacro Imperio quedó en manos de Otto de Brunswick, bastante cercano a Ricardo. En ese año también ordena que le entreguen dinero, hombres y armas para la lucha contra Francia; Rogelio de Hoveden, el cronista, relata ²²:

El rey Ricardo mandó pedir por medio de Huberto, arzobispo de Canterbury (justicia mayor por aquel entonces), que los hombres del reino de Inglaterra le hallaran trescientos caballeros que permanecieran con él durante un año, prestándole servicio, o que si no, le proporcionasen dinero suficiente para poder tener a su servicio trescientos caballeros, o sea un estipendio de tres sueldos de moneda inglesa al día para cada caballero. Mientras todos los demás no se atrevían a oponerse a la voluntad del rey y estaban dispuestos a hacerlo, sólo Hugo, obispo de Lincoln, auténtico celador de Dios que se abstenía de toda mala obra, respondió que en lo que le concernía no acataba la voluntad del rey, porque en el transcurso de los tiempos resultaría en perjuicio

²² Citado por PETIT-DUTAILLIS, Ch., op. cit., p. 106.

*para la iglesia y que sus sucesores dirían: Nuestros padres
han comido uvas verdes y los dientes de los hijos sufren
dentera.*

El obispo Hugo se oponía con base en que los hombres eran para luchar fuera de Inglaterra y, como se unieron a él otros obispos, Huberto declaró al rey su fracaso y tuvieron que buscar los medios sobre todo al otro lado del Canal.

En 1199 Ricardo fue herido cuando estaba sitiando el castillo de Chalus del caballero Achard, vasallo de Aimar de Limoges, quien estaba en rebeldía contra Ricardo, por lo que éste decidió recuperar su autoridad en esas tierras; tras tres días de sitio, Achard ofreció rendirse, pero Ricardo no aceptó la rendición y parece que desdeñó a esos pequeños arqueros que se defendían dentro del castillo y se confió demasiado, al punto que un viernes, una flecha fue a clavarse en la base de su cuello, al querer sacarla se rompió y quedó dentro la punta que no pudieron sacarle, después de unos días la infección inicial se gangrenó y fue entonces que escribió a su madre para que lo encontrara en el castillo de Fontevrault, donde redactó su testamento, dejando el reino a Juan sin Tierra y sus joyas personales a Otto, el emperador alemán. Al morir, Leonor dijo: *he perdido la fuerza de mi vida y la luz de mis ojos.*

Lo que más se desea, más se escapa. Todas las cosas prometen una caída y con mayor rapidez lo próspero está pronto a la ruina. La suerte áspera pone asechanzas, y la mejor fortuna repentinamente se da a la fuga.

[vv. 181-184]

Uno de los poemas clásicos de Geoffroi es el dedicado a la muerte de Ricardo Corazón de León. Inglaterra sufre y de ser dueña será sierva porque la muerte rompe todas las fuerzas; ahora su destino incierto le enseñará a ser.

—Pero que se aleje el tener una absoluta confianza en las fuerzas; la muerte es la que rompe la fuerza. No creas en tus presagios; si para ti poco tiempo brillaron, enseguida destinos nublados tendrán que cerrar el claro día y los crepúsculos traerán la noche. Muy pronto se romperá el espejo cuyo reflejo te da gloria tan grande, padecerá un eclipse el astro por el cual fulguras, se vencerá la rota columna de donde extraes las fuerzas, cesará el golpe del rayo por el que tiemblan los enemigos, y de reina serás sierva. Presagios alegres te van a decir adiós: descansarás, sudarás; ríes, llorarás; eres rica, necesitarás; floreces, te marchitarás; eres, apenas serás. - Sin embargo, ¿de dónde sabrás esto? ¿Que harás? ¿Sondearás los murmullos de las aves con el oído o sus movimientos con el ojo? ¿o los destinos con Apolo? ¡Suprime los astrólogos!

El augur es sordo, el arúspice ciego y el adivino demente. Conocer el presente está permitido al hombre y sólo a Dios conocer de antemano el futuro. . .

[vv. 335-352]

...Esto único puedes conocer de antemano, que ninguna potestad puede ser morosa, porque la fortuna ordena que las situaciones favorables sean breves. Si quieres ejemplos, observa las fortunas antiguas. Las marchitó la florida prosperidad de los antepasados: Minos destruyó Atenas; los Atridas a Ilión; de la magna Cartago las fortalezas, Escipión; pero a Roma, muchos. El dado del destino se volteó en breve tiempo. Breve es la distancia del presagio alegre y del triste; la noche es vecina del día. Esto enseñan las cosas ajenas, pero a ti, tus destinos te enseñarán.

[vv. 357-366]

El luto rompe todos los límites y nuestro poeta apostrofa el día en que murió Ricardo, al asesino que mató a su propio rey, puesto que el Castillo de Chalus y su dueño debían vasallaje al inglés. Los juegos de palabras para apostrofar a la muerte cobran su verdadero sentido si entendemos el profundo dolor de Geoffroi. Luego el apóstrofe a la naturaleza que se lleva lo mejor que ha formado y el reclamo de que forme otro igual, aunque eso ya es imposible.

Neustria, defendida por el escudo del rey Ricardo, indefensa ahora, atestigua el dolor con el llanto; que exuden lágrimas los ojos, que descomponga los rostros la angustia, que anude los dedos el tormento, que hiera tus entrañas el dolor y que azote al éter tu clamor. Toda tú pereces a causa de su muerte: la muerte no fue suya, sino tuya. No fue uno solo el origen de la muerte, sino

Apóstrofe al día fue público. ¡Oh día lagrimoso de Venus! ¡Oh astro amargo! Aquel día fue tu noche y aquella Venus tu veneno. Aquel día propinó la herida; pero aquél fue el peor de todos los días, el primero desde el undécimo que, padrastro de su vida, la clausuró. Cada día homicida con despotismo admirable.

Apóstrofe al asesino El encubierto atravesó al excluido, el cubierto al descubierto, el calculador al incauto, el soldado armado a su inerme y propio rey. ¿Por qué, soldado, pérfido soldado, soldado de perfidia, vergüenza del orbe y única inmundicia de la milicia, soldado factura de sus propias manos, osaste esto en contra de él? ¿Este crimen, ese crimen osaste?

Apóstrofe a la muerte ¡Oh dolor! ¡Oh más que dolor! ¡Oh muerte! ¡Oh truculenta muerte! ¡Ojalá fueses, muerte, muerta! ¿Recuerdas por qué osaste algo tan nefasto? Te agradó suprimir el sol y condenar el día a las tinieblas: ¿sabes a quién arrebataste? Él

mismo fue esplendor para los ojos y dulzura para el oído y admiración para la mente. ¿Sabes, impía, a quien arrebataste? Él mismo fue señor de los ejércitos, gloria de los reyes, delicias del mundo. No concebía añadir nada mejor, él mismo fue todo lo que Naturaleza pudo. Pero eso fue la causa por la que lo arrebataste: arrancas las cosas preciosas, y las viles, como desdeñosa, dejas. Y de tí,

*Apóstrofe a la
Naturaleza*

Naturaleza, me quejo: ¿acaso porque, mientras el niño era todavía puro, mientras estabas junto al recién nacido en la cuna, no estuviste dedicada a él? Esta dedicación no desistió antes de la senectud. ¿Por qué tanto sudor conllevó esta admiración al orbe, si un momento tan breve se llevó tanto sudor? Te agradó tender y retirar la mano al mundo, dar así y suprimir el regalo. ¿Por qué irritaste al mundo? O regresa al sepultado o forma uno semejante. Pero no tienes a tu alcance con qué: todo lo que contigo había de admirable o precioso, se había consagrado a éste; en este momento los tesoros de delicias se han agotado. Te hiciste riquísima por su presencia, te percibes paupérrima por su carencia; si antes fuiste feliz, tanto más mísera eres ahora cuanto más feliz antes.

[vv. 368-411]

Sin duda lo más sorprendente es que para terminar el poema, este clérigo se atreve a apostrofar a Dios bajo la premisa de la condicional *si es lícito*. Ya he citado este final cuando recuerda Jafa y Acre ²³, sentimos la tristeza por la pérdida de un gran guerrero que libraba la batalla de los cristianos y plantea lo imposible *si hubieses ...* dejado al rey para que cumpliera su deseo de regresar, comprobando con sus palabras lo que los cronistas contaron y lo que estaba en la imaginación de todos: que Ricardo iba a volver para completar la reconquista de las tierras santas.

²³ Cfr. p. 60.

CAPÍTULO III

JUAN SIN TIERRA PLANTAGENET

En 1199 Juan sin Tierra llegó al trono inglés en medio de una enorme disputa. Ricardo Corazón de León, su hermano, lo había nombrado su sucesor después de retractarse de su nombramiento anterior en favor de Arturo de Bretaña, sobrino de ambos; sin embargo, la sucesión en la persona de Juan no seguía la tradición establecida entre los Plantagenet, que consistía en que el heredero del trono era el primogénito y no cualquier miembro de la familia real, como sucedía en los viejos tiempos.

Según el principio de primogenitura, el heredero era el hijo mayor y su linaje; a falta de éste, el segundo hijo y su linaje, y así sucesivamente. En el caso que nos ocupa, Enrique Plantagenet había procreado ocho hijos con Leonor de Aquitania, cinco varones y tres mujeres ¹: Enrique, el mayor, murió sin dejar hijos; Guillermo, que murió siendo un niño; Ricardo Corazón de León, el tercero, no tenía descendencia; Godofredo, el cuarto, murió en 1186, pero tenía un hijo de su matrimonio con Constanza de Bretaña, llamado

¹ Las tres hijas fueron: Leonor, casada con el rey Alfonso VIII de Castilla; Juana, casada con Guillermo II de Sicilia, la hermana favorita de Ricardo, y Matilde, casada con Enrique el León, duque de Sajonia y Baviera, cabeza del welf y padre del futuro emperador Otón IV.

Arturo, al que, según la regla de la primogenitura correspondía el reino a la muerte de Ricardo; y el quinto hijo varón era Juan sin Tierra, quien era el favorito de su madre para ocupar el trono en contra de los derechos de su nieto Arturo de Bretaña.

No puedo dejar de recordar aquí el drama de Shakespeare. *El rey Juan* (c. 1598), donde encontramos a estas dos mujeres, Constanza de Bretaña y Leonor de Aquitania, peleando fieramente por sus hijos; y aunque sabemos que Shakespeare no fue un investigador y escribió sus dramas basándose sobre todo en la historia oral y oficial, sin embargo, su capacidad creativa ha confirmado en buena medida la visión que tenemos de esos personajes.

CONSTANZA.— *Déjame dar la respuesta: el usurpador es tu hijo.*

LEONOR. — *¡Fuera, insolente! Es preciso que tu bastardo sea rey para que tú seas reina y puedas imponerte al mundo.*

CONSTANZA. — *Mi lecho fue siempre tan fiel a tu hijo como el tuyo a tu esposo, y este niño se parece más por el rostro a su padre Godofredo que tú y Juan os parecéis en las maneras, pues él se le asemeja como la lluvia al agua o el diablo a su madre. ¡Mi hijo un bastardo! Por mi alma, creo que su padre no fue jamás tan lealmente engendrado; ello era imposible siendo tú su madre.*

LEONOR. — *He aquí una buena madre, niño, que deshonra a tu padre.*

CONSTANZA. — *He aquí una buena abuela, niño, que quiere deshonrarte.*

[...]

LEONOR. — *Ven con tu abuela, niño.*

CONSTANZA. — *Hazlo, niño; ve con tu abuela, niño; dale a tu abuela un reino, y tu abuela te dará una ciruela, una cereza y un higo. ¡Qué abuela tan buena!*

ARTURO. — *Mi querida madre, ¡silencio! Quisiera hallarme tendido a lo largo de mi tumba; no soy digno de este alboroto que se ha hecho por mí.*

LEONOR. — *¡Pobre niño! Le ha causado tal vergüenza su madre, que llora.*

CONSTANZA. — *¡Vergüenza sobre vos, le haya o no causado ella vergüenza! Son los insultos de su abuela, y no las vergüenzas de su madre, los que hacen manar de sus pobres ojos esas perlas capaces de conmover al Cielo, y que el Cielo aceptará como pago de lo que le es debido; sí, el Cielo será seducido por ese rosario de cristalinas lágrimas, e impulsado a hacerle justicia y a vengarse de vos.*

LEONOR. — *¡Tú, monstruosa calumniadora de los cielos y la tierra!*

CONSTANZA. — *¡Tú, monstruosa habladora de los cielos y la tierra! No me acuses de calumnia; tú y tu hijo usurpáis las dominaciones, las soberanías y los derechos de este niño oprimido. Este es el hijo de tu hijo primogénito, y su única desgracia es tenerte por abuela; tus pecados son castigados en este pobre niño; el auto de la ley le hiere, siendo sólo la*

segunda generación salida de tus entrañas la que concibió el pecado.

REY JUAN. — ¡Acaba!

CONSTANZA. — *No me queda más que esto por decir: que no es solamente desgraciado por las consecuencias naturales de su pecado, sino que Dios ha hecho de su persona misma el instrumento encargado de vengar su propio pecado sobre la persona de este descendiente, a causa de ella y castigado por ella. Su pecado es la ofensa que ha cometido con este niño, y esta ofensa es a su vez el azote de su pecado. ¡Maldición sobre ella!*

LEONOR. — *¡Arpia imprudente, puedo dictar un testamento que anule los títulos de tu hijo!*

CONSTANZA. — *Si, ¿Quién lo duda? ¡Un testamento! ¡Un testamento inicuo, una última voluntad de mujer, la voluntad de una abuela corrompida!*²

Para poder ascender al trono, Juan sin Tierra recibió la ayuda del Arzobispo de Canterbury, que en ese momento (1199) era Huberto Gautier. Según Mathieu de París, en su *Histoire de Guillaume le Merechal*³, estando el Mariscal y el Arzobispo en Normandía tuvieron un diálogo para ver quién convenía a Inglaterra como rey, Arturo o Juan, y el Mariscal convenció a Huberto de que el mejor era Juan con el argumento de que Arturo de Bretaña

² SHAKESPEARE, William. *Obras Completas, La vida y la muerte del Rey Juan*. Madrid: Aguilar. 1951, pp. 322-323 (Acto II, escena I).

³ MATHIEU de París. *Histoire de Guillaume le Merechal*, vv. 1184 y ss., citado por PETIT, pp. 96-97.

estaba en manos del rey de Francia. Huberto atravesó el Canal de la Mancha y llegó a Inglaterra para defender a Juan con la doctrina de la realeza por elección y no por herencia, hecho que nos demuestra que estaba en su momento culminante la cuestión de precisar la legitimidad del poder real y de establecer los derechos de cada uno de los miembros de las familias reales.

El Arzobispo de Canterbury logró la adhesión de barones importantes y en la asamblea dijo:

Escuchad todos. Que vuestra discreción sepa que ninguno debe suceder a otro en calidad de rey, a menos que haya sido elegido con anterioridad por la comunidad del reino en forma unánime, después de la invocación de la gracia del Espíritu Santo, y en virtud de una excelencia de costumbres que lo designa anticipadamente, según el ejemplo y a semejanza de Saúl, primer rey consagrado, que el Señor propuso a su pueblo, a pesar de que no fuera hijo de rey ni de ascendencia real; igualmente, después de él, fue rey David, hijo de Isaí; uno por su fuerza y su aptitud para la dignidad real, el otro, por su santidad y su humildad... Además, si alguno de la misma descendencia que el rey difunto tiene ventaja sobre los demás, hay que consentir en su elección preferente y más rápidamente. Decimos todo esto por el ilustre conde Juan, aquí presente, hermano de nuestro muy ilustre difunto rey, Ricardo, el cual no tenía heredero que le sucediera. Juan es previsor, fuerte, manifiestamente noble, y, después de haber invocado la gracia del Espíritu Santo, nosotros todos lo hemos

*elegido por unanimidad, tanto en razón de sus méritos como de su sangre real*⁴.

Con las palabras *elegido... por la comunidad del reino en forma unánime, su elección preferente y todos hemos elegido por unanimidad*, Huberto continuaba la doctrina planteada y defendida por el teólogo Juan de Salisbury en tiempos de Enrique II, el padre de Ricardo y de Juan. Juan de Salisbury había pugnado por la participación sobre todo de los altos eclesiásticos, pero también de los barones importantes del reino en la elección de los reyes, para obligar a los gobernantes a jurar un compromiso de conciencia con la comunidad.

Juan sin Tierra fue reconocido como rey de Inglaterra por el apoyo de la asamblea a pesar de que ni sus acciones ni su personalidad lo recomendaban para el gobierno del reino. Hombre de intrigas más que de liderazgo, había dado muestras sobre todo en dos ocasiones de traicionar a los otros Plantagenet, primero junto con su hermano Ricardo se aliaron al rey francés en 1173 en contra de su padre, y después rindió vasallaje a Felipe Augusto en contra de Ricardo cuando éste, siendo ya rey de Inglaterra, cayó prisionero de Leopoldo de Austria que lo entregó al emperador alemán

⁴ MATHEU de París. *Histoire de Guillaume le Merechal*, vv. 1184 y ss., citado por PETIT, op. cit., pp. 96-97.

Enrique VI entre los años 1192 y 1194, como ya mencionamos. Afortunadamente para Ricardo en aquella ocasión su imagen de héroe de la Cruzada, ampliamente extendida entre los ingleses, lo ayudó a obtener su libertad a cambio de un enorme rescate y del reconocimiento formal de Enrique VI como su soberano.

Durante los reinados de Ricardo Corazón de León y Juan sin Tierra fue cuando los Plantagenet tuvieron dominio sobre la mayor extensión geográfica. Juan gobernó sobre Inglaterra, incluyendo Gales, Escocia y la costa de Irlanda, recibió la Aquitania que le cedió su madre y además los territorios angevinos al oeste de Francia, continuamente codiciados por ésta.

La región de Anjou aprovechó el momento y decidió enfrentarse a Juan en una clara oposición antinormanda que tenía sus raíces en el inicio del siglo IX, cuando los francos, galos y celtas tuvieron que replegarse y aceptar los feudos, condados y reinos de los gótar, los primeros normandos. El *casus belli* fue el matrimonio de Juan con Isabella, heredera de Angulema, condado del sur de Aquitania, quien había sido prometida a un miembro de una poderosa familia feudal que rendía vasallaje al rey de Francia, Felipe Augusto, y si bien Juan como rey de Inglaterra podía tratar a Felipe Augusto de igual a igual, como señor de Normandía, Anjou y Aquitania era vasallo del rey francés.

Felipe, juez de la querrela, emplazó a Juan para que se presentase ante él sabiendo de antemano que no comparecería y entonces caería en desacato, por lo que, según las leyes del derecho feudal, podría ser despojado de sus feudos en vasallaje, cosa que hizo inmediatamente.

Inocencio III intervino para reconvenir a Juan, como puede verse en el siguiente párrafo de la carta que le envió el 31 de octubre de 1203:

Como tú habías retirado, sin razón y arbitrariamente, sus castillos y sus tierras a hombres que atienden sus feudos, Felipe, como señor superior, ante la queja de los expoliados, te ha requerido no una, sino muchas veces, que hicieras reparación; has prometido, mas nada has hecho, y has agobiado aún más a los agobiados; él te ha aguantado más de un año, pidiendo y esperando satisfacción. Como, habiendo pedido consejo de sus barones y de sus hombres, te había fijado cierto término para comparecer en su presencia para que hicieses sin retractación lo que el derecho prescribiera, no te presentaste el día indicado a pesar de que eres su hombre ligo, y no has enviado a procurador alguno, sino que has desdeñado por completo su mandamiento. Por consiguiente, ha tenido una entrevista personal contigo y te ha hecho una advertencia de viva voz, pues no deseaba hacer guerra si tú te mostrabas para con él tal como tenías obligación de ser. No has querido dar satisfacción. Entonces, a pesar de haberte desafiado por consejo de sus barones y de sus hombres, y de haber empezado la guerra, te envió, sin

*embargo, a cuatro de sus caballeros para saber por ellos si querías enmendar lo que contra él habías cometido; en caso contrario, deseaba que te fuera notificado que desde aquel momento haría alianza con tus hombres siempre que pudiera*⁵.

Juan reunió los hombres que pudo y cuando su madre fue sitiada en Mirabeau, se apresuró a acudir a su rescate. El ejército sitiador estaba conducido por su sobrino Arturo de Bretaña, y en la batalla que se libró, Arturo fue hecho cautivo. Juan encarceló a Arturo en Ruan y el joven, de sólo dieciséis años de edad, nunca más fue visto por nadie. Es casi universal la creencia de que Juan lo hizo matar. Se le acusó de ello en su época. Bretaña se sulfuró por el aparente asesinato de su príncipe; su principal obispo acusó a Juan de asesinato; el rey de Francia hizo lo que pudo para difundir la acusación; los vasallos franceses de Juan que aún le eran leales empezaron a desertar en masa. Usurpar el trono al heredero legítimo estaba mal, pero matarlo era infinitamente peor; un crimen semejante tenía que ser castigado terriblemente por el cielo, y pocos deseaban compartir el castigo. Juan siguió luchando, pero ahora Felipe II obtuvo un triunfo tras otro. Normandía fue invadida, y Ruan, la capital de Guillermo el Conquistador, fue asediada.

⁵ Citado en PETIT, op. cit., pp. 183-184, con la observación de que Felipe Augusto coonestó los hechos ante la Santa Sede porque los reyes no se reunieron y todo se había dado por mediadores.

En 1204 Juan fue totalmente derrotado y tuvo que reconocer la pérdida de sus territorios franceses; se retiró a Inglaterra sin ellos. Felipe II había por fin realizado las ambiciones de su padre y las suyas, había destruido el imperio Angevino. Inglaterra aún poseía territorios en el sudoeste de Francia, pero estos territorios, separados de Inglaterra por una vasta franja de territorio francés, no podían constituir una amenaza para la monarquía francesa. En menos de cuatro años Felipe II Augusto había conquistado Normandía, Anjou, Maine y buena parte del Poitou. Leonor de Aquitania murió en 1204 a la edad de ochenta y dos años; medio siglo antes su casamiento con Enrique II había creado el imperio Angevino y vivió lo suficiente para verlo destruido.

Con lo anterior se demuestra que Juan sin Tierra, después de haber sido el señor con mayores territorios como rey de Inglaterra durante la dinastía Plantagenet, no pudo ni gobernarlos y ni siquiera conservarlos. Cuatro años después, en 1208, Inocencio III lanzó el *interdictum* del que trataremos adelante y que sería levantado en 1213, periodo en el que se inscribe la presentación de la *Poética Nueva*. No puedo dejar de imaginar a Geoffroi de Vinsauf reflexionando sobre todos estos acontecimientos que como inglés normando le atañían muy de cerca, y, en la medida de sus posibilidades y de acuerdo con sus conocimientos y el campo intelectual al que se dedicaba, la

enseñanza de la retórica y la poética, ofreciendo su obra como algo concreto y material que ayudara a resolver los problemas.

Es además muy significativo que en toda la *Poetica Nueva* no haya un poema especial dedicado a Juan sin Tierra, lo que puede hablarnos de que Geoffroi no apreciaba la personalidad de este rey. Muy diferente es el caso de Ricardo Corazon de León o de Inocencio III en quienes nuestro autor sí encuentra las dotes de los grandes hombres dignos de alabanza.

Geoffroi de Vinsauf. Su poesía en la diplomacia

*Vértice imperial, a quien sirve de rodillas
Roma, la cabeza del mundo, que lleno del dulce
néctar y sazonado con el aroma de tus costumbres
exhalas el olor de las musas, a ti hablaré con tu
venia, y brevemente. Porque puedes muchísimas
cosas, ojalá quieras en tu poder conservar la
medida justa. Recuerda imprimir esto a la mente:
puesto que puedes dañar, no quieras hacerlo;
poder dañar es suficiente, más que haber causado
daño. No hagas nada que después quisieras no
haber hecho, sino que tu mente sea un cauto
preámbulo de la acción. ¿Acaso no ves, si te fijas,
la verdad en nuestro príncipe, que se hizo soldado
tanto de la Cruz como de Cristo y espada de toda la*

*Iglesia? Tal devoción reclama amor, no odio;
alabanza, no inculpación; premios, no penas. En
consecuencia, tú que vences lo demás. tolera ser
vencido, y ojalá quieras conmoverte y que el rey
regrese.*

[vv. 2085-2098]

Con estos versos de la *Poética Nueva*, Geoffroi de Vinsauf implora a Lotario Conti, o sea Inocencio III, que perdone a su príncipe y regrese a su rey. Príncipe y rey son el mismo personaje, casi sin lugar a dudas, Juan sin Tierra o Juan Bandera Blanca, quien había enfrentado el poder papal al no aceptar en 1205 a Esteban Langton como cuadragésimo cuarto Arzobispo de Canterbury por considerarlo contrario a sus intereses. Inocencio III, en 1208, lanzó por esa razón un *interdictum* sobre Inglaterra para suspender todas las funciones eclesiásticas, excepción hecha del bautismo y la extremaunción, de suerte que la población quedara desprovista de auxilio espiritual y fuera castigada al punto de que ni siquiera se podrían tocar las campanas, lo que en esa época representaba un grave problema puesto que era la forma en que se organizaba el tiempo para los juicios, las reuniones, etc. Al respecto Marc Bloch dice:

*Los hombres vivían en un mundo cuyo tiempo escapaba
tanto más a su observación cuanto que apenas lo sabían medir
... Los jueces del condado deliberan... interrogan a los
clérigos, a los que la práctica de la liturgia ha dado un mayor*

*conocimiento del ritmo horario y cuyas campanas lo dividen,
de manera aproximada, en provecho de la generalidad de los
hombres*⁶.

A pesar de ello Juan pudo resistir durante un tiempo gracias a que aún se conservaban las buenas líneas de administración del gobierno anterior, especialmente la del experimentado Huberto Gautier, el Arzobispo de Canterbury, que había muerto el 13 de Julio de 1205, y además a que obligó a los clérigos funcionarios a que continuaran trabajando y desobedecieran al Papa, con lo que provocó su excomunión en noviembre de 1209. La excomunión conllevaba un efecto político terrible que era liberar a todos los súbditos ingleses de cualquier obligación hacia su rey.

Los altos círculos formados de barones, señores feudales y algunos obispos que no habían abandonado el reino, estaban divididos en relación a Esteban Langton: muchos rechazaban los dictados de Roma e incluso se oponían a tener en el puesto más importante de su Iglesia a un hombre que llegaba de Roma, había estudiado y vivido por un cuarto de siglo en territorio francés y además era de carácter muy fuerte y altanero; otros, que percibían el despotismo de Juan sin Tierra y su carácter inestable, se acercaron a Esteban Langton y buscaban una transacción.

⁶ BLOCH. Marc. op. cit., p. 96.

Cuando el rey Juan llegó al exceso de confiscar los bienes eclesiásticos para hacerse de rentas y, entre otras cosas, disminuir los impuestos para ganar popularidad, Inocencio III endureció aún más su postura y depuso a Juan e invitó al rey de Francia, Felipe II, a apoderarse del reino vacante. Juan vio en grave peligro su reinado y ese año de 1213 se humilló ante el Papa para suplicar el perdón y aceptó también pagar a la Santa Sede un tributo anual en calidad de vasallo.

Es interesante ver un pequeño párrafo del texto de la humillación que nos ofrece con toda claridad lo terrible de las luchas que se daban entre el poder de los papas y el de los reyes, emperadores y gobernantes en general:

Queremos que sea sabido por vosotros todos, por esta carta que lleva nuestro sello, que como hemos cometido muchas ofensas contra Dios y nuestra madre Santa Iglesia, que por consiguiente la misericordia divina nos ha faltado y que no podemos ofrecer a Dios y a la Iglesia la satisfacción que les es debida más que humillándonos, nos y nuestros reinos ... de nuestra buena y espontánea voluntad y por consejo común de nuestros barones, conferimos y concedemos libremente a Dios y a sus Santos Apóstoles Pedro y Pablo y a la Santa Iglesia romana nuestra madre y al señor papa Inocencio y a sus sucesores católicos, todo el reino de Inglaterra y el reino de Irlanda, con todos sus derechos y pertenencias ... y de ahora en adelante, recibiendo y

*conservando estos reinos de Dios y de la Iglesia romana como vasallo ... hemos hecho y jurado fidelidad al señor papa Inocencio ... y obligamos a nuestros sucesores y herederos legítimos a perpetuidad ...*⁷

El Papa levantó el *interdictum* el 29 de junio de 1214 y Esteban Langton absolvió al rey, pero para que esos sucesos pudieran realizarse de la mejor manera posible fueron necesarias muchas negociaciones diplomáticas entre Roma e Inglaterra. Al frente de los negociadores, la mayoría eclesiásticos, estuvo el obispo de Londres, Guillermo de la Santa Madre Iglesia, como ya hemos dicho, y entre los cancilleres Geoffroi de Vinsauf, nuestro autor, que ofreció a Inocencio III su *Poética Nueva* como su tributo personal para pedir el perdón.

Geoffroi de Vinsauf fue un clérigo cercano al obispo de Londres y buscó tanto ayudar a Inglaterra como conservarse fiel a Roma, de estas dos actitudes tenemos la muestra en su obra.

En los versos 2099 a 2121 de la *Poética Nueva* se refiere al obispo Guillermo de la siguiente manera:

*Flor y cima del clero, los dulcísimos panales
desde el interior de tu corazón destilan su
acostumbrada dulzura. Te suplico en favor de*

⁷ Citado por PETIT-DUTAILLIS. op. cit., p. 276.

nuestro príncipe. Yo soy muy pequeño, tú eres muy grande; sin embargo, sé flexible y que sea lo mejor para él en razón del suplicante. Acepta, flor del reino, el regalo especial de librito que he escrito para el papa. Disfruta con el honor primero de este secreto, y no lo asumas como una simple cosa, sino que con ella me entrego todo a ti, Guillermo, varón dorado, soy hasta el compromiso todo tuyo, de ti, cuyo corazón amplio para todo no se entretiene en nimiedades, sino que siempre tiende a lo elevado. La nobleza de dar, que desconocen los modernos, te es innata; tú, el único, joya de generosos, das de tal manera que ninguna otra mano es más pródiga para dar ni otra mente más alegre o más breve en la tardanza. Tú solo eres aquel en quien Dios derramó todo lo que es decoroso, por ejemplo, un corazón de enorme sabiduría, en el que suelen apoyarse los corazones de los reyes cuando tratan los negocios del reino. Eres único en dar, prudente en el derecho, fiel en todo, y Dios auxiliador siempre enriquece tus sucesos, y tú siempre creces ante las dificultades. Pero aunque todas las cimas acrecienten tu honor con honor, no podrás crecer tanto, cuanto lo mereces por derecho.

La dedicatoria a Inocencio III que se encuentra en la parte inicial de su obra tiene por objeto volver benévolo al papa reconociendo que su poder es el

máximo, mayor al de cualquier otro, y, por lo menos en el caso del rey Juan, la historia demostró que esa visión de Geoffroi era correcta. Las palabras con que nos describe al poderoso Inocencio y con que le ofrece su trabajo son:

... sólo tú puedes y debes y quieres y sabes dar lo sublime; porque eres prudente, sabes; porque eres clemente, quieres; porque eres de noble origen, debes; y porque eres papa, puedes; porque eres de tal naturaleza y porque eres tan grande, la mente aquí se detuvo, haciendo un giro completo y al dar sus dones, a ti único, más que a todos prefirió: te destina todo su poder. Recibe, Magno, este pequeño trabajo de cuerpo breve, pero amplio en sus fuerzas.

[vv. 35-42]

Todo el capítulo del *interdictum*, la excomunión del rey y su humillación ante el Papa es sólo un hecho dentro del largo proceso histórico que llevaba siglos y que se habría de extender hasta la separación de la Iglesia Anglicana de la Romana en el periodo de Enrique VIII, en 1534, lo que a su vez es uno de los aspectos de las luchas por el poder y el dominio económico, social y político entre la Iglesia de Roma y los distintos emperadores y reyes europeos.

CAPÍTULO IV

INOCENCIO III, LUZ PÚBLICA DEL MUNDO

El dominio del mundo

¿Quién fue Inocencio III? Para Geoffroi de Vinsauf un papa extraordinario. Junto con Ricardo Corazón de León, Inocencio III se levanta como la otra gran figura para nuestro autor; veámoslo en sus palabras:

*Papa, estupor del mundo, si te llamara Papa
Nocencio te daría un nombre acéfalo, mas, si
añadiera la cabeza, sería enemigo del verso tu
nombre que quiere ser similar a ti; pues así
como tu nombre no quiere ser encerrado en el
verso, tampoco tu enorme virtud quiere ser
medida. Nada existe con que pueda medirla;
sobrepasa las medidas de los hombres. Pero
divide el nombre. Divide así el nombre: pon
primero "I" y añade nocencio, entonces se hace
compañero del metro. Así tu virtud, dividida, se
equipara a muchos, pero íntegra a la de nadie.
Egregia sangre te liga a Bartolomé, dulce
corazón a Andrés, preciosa juventud a Juan,
firme fe a Pedro, perfecta ciencia a Pablo;
nadie tiene esas cualidades juntas. Entre tus*

dotes sobresale una, aquella que a nadie le está permitido alcanzar: la gracia del lenguaje.

¡Agustín, calla! ¡Papa León, guarda silencio! ¡Juan, acaba! ¡Gregorio, detente! ¿Para qué mencionarlos a todos? Supongamos que por sus palabras, éste o aquél tiene oro en su boca y completo resplandece; sin embargo, la boca de ellos es inferior y el oro de tu boca vence. Más allá de los hombres, todo tío: ¿cuándo esa juventud fue propia de una sensatez tan grande, o cuándo tanta madurez del corazón fue inherente a alguien tan joven? ¡In el tiempo de la fe primera, como el Señor prefiriese a Juan más que a Pedro en el amor, quiso preferir más a Pedro que a Juan en el papado. Sólo en tí, Papa, se ha dado una nueva situación en estos años: Pedro, el Papa anciano, y Juan, el Papa joven. Y los tuyos son de tal cualidad cual te convienen: relucen y lucen alrededor del Papa como las estrellas alrededor del sol; tú solo como sol para el mundo, ellos como estrellas, Roma como cielo. Inglaterra me transfirió a Roma, como de la tierra al cielo, me transfirió a vosotros, como de las tinieblas a la luz. Luz pública del mundo, ojalá te dignes lucir para mí, y tú, lo más dulce de todo, compartir con tu siervo tu dulzura.

[vv. 1-35]

Así pues, Inocencio, es *estupor del mundo, luz pública del mundo*, de virtud incommensurable porque sobrepasa las medidas de los otros hombres, como Ricardo fue irrepetible por y para la Naturaleza.

Egregio de sangre era Lotario Conti o Lotario de Segni que venía de una antigua familia del Lacio, poseedores de tierras en Anagni, Segni y Ferentino, cuyo apellido Conti se remonta al siglo X cuando la rama primera tenía un condado en la Campania y eran llamados *de Comitibus*. Su madre Claricia era de la casa romana de Romanus de Scotta ¹.

Dulce de corazón puede parecerle a Geoffroi porque se erigió como protector de los municipios romanos y como tutor paternal de Italia ², además se convirtió en el Obispo universal y como tal, dice Castella, tenía *buen sentido teológico y tolerancia; las soluciones que impuso en muchos casos de los más diversos eran las más generosas y liberales* ³. Se crearon durante su papado la orden de los franciscanos y la de los dominicos, con su carácter de mendicantes, predicadores y hermanos de la pobreza. ¿Realmente fue dulce de corazón? No lo sé.

De juventud preciosa porque al subir al solio pontificio tenía treinta y

¹ RAMOS-OLIVEIRA. *Los Papas y los Emperadores*. México: Oasis, 1973, pp. 223-250.

² CASTELLA. Gaston. *Historia de los Papas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1970, vol. I, p. 166.

³ Id., p. 168.

siete años, y su antecesor, Celestino III, murió a los noventa y ún años. Así como la coronación de Ricardo fue detalladamente descrita por el cronista, así también cuando Inocencio ciñe la tiara papal fue un suceso dignamente relatado por sus biógrafos ⁴. En contra de lo que había venido sucediendo con algunos papas anteriores, sobre todo a partir de 1130 con Inocencio II, que a un mismo tiempo se elegían y designaban a dos personas para el papado, uno de los cuales era el antipapa, y muchas veces las elecciones se hacían fuera de Roma, en el caso de Lotario Conti, Cardenal Diácono de los santos Sergio y Baco, la ceremonia se realizó a la entrada de San Pedro, frente al pueblo, los nobles, los magistrados y la gente de la Iglesia. Con gran solemnidad el Archidiácono quitó la mitra cardenalicia y puso en la cabeza de Lotario, a partir de ese momento Inocencio III, una tiara nueva rodeada de tres diademas de oro, terminada en el ápice con un enorme diamante y adornada con blancas plumas, símbolo del *regnum*.

Firme de fe, dice Geoffroi de este Papa que tomará en sus manos la espada para defender la cruz en la Cuarta (1202-1204) y Quinta Cruzadas, aunque esta última ya no la verá; después de haber sido testigo de la Tercera, aquella de Ricardo y Felipe Augusto, Inocencio III dirigirá su llamado a todos

⁴ *Vita Innocentii* (Moratori, Antiq. Ital. II, 784) y *Gesta Innocentii III*, c. 1, citados por RAMOS-OLIVEIRA, op. cit., p. 227.

para recuperar los dominios de la cristiandad, se autonombra desde el principio no sólo Vicario de Pedro sino *Vicario de Cristo*⁵ y convocará a un Concilio General, el XII ecuménico, el Cuarto Concilio de Letrán (1215), cuyas metas son la lucha contra los herejes y volver a poseer la Tierra Santa, pero en el cual se afianzara la doctrina tradicional de la Iglesia sobre muchos puntos, entre ellos el de la Trinidad. En síntesis, la firmeza de fe fue la firmeza de la Iglesia y su hegemonía sobre Europa.

La perfecta ciencia de Inocencio III fue resultado de su amplia preparación tanto en los dos derechos - el civil y el canónico -, estudios que realizó en Bolonia, como en teología que estudió en París, de suerte que este dominio intelectual le daba la fuerza y madurez necesarísimas para imponer, por medio de la razón, la potestad eclesiástica sobre el poder temporal, y en la potestad eclesiástica el *Vicario de Cristo* tiene la supremacía porque, copiando a uno de sus antecesores, Alejandro III, usará las frases del derecho romano *primus inter pares* y *cum non habeat imperium par in parem* (el primero entre los iguales y porque un igual no tiene imperio -soberanía- sobre otro igual).

⁵ LE GOFF, Jacques. *La baja edad media*. México: siglo XXI editores. 1971 (Historia Universal, vol. II), p. 231.

En este momento se empieza a definir al Papa como un príncipe, pero un *princeps legibus solutus*⁶, idea sumamente peligrosa que contaminará a muchos gobernantes y que será discutida por los teólogos posteriores en tanto que perfila el más acendrado absolutismo. En fin, la perfecta ciencia de Inocencio III es reconocida por casi todos los historiadores que, ya sea a su favor o en contra, afirman que es el *representante del apogeo del poder pontificio medieval y realizó la monarquía pontificia* (Le Goff); que *fue un Papa afortunado ... creador de reyes y emperadores ... llegó a la audaz meta ... hacer de Europa, un feudo romano, del Pontificado una jerarquía omnipotente, de la Iglesia, el orden universal* (Ramos-Olivera); *Entre los Papas que dejaron a la Iglesia un esplendoroso recuerdo de grandeza ocupa el primer puesto Inocencio III* (Castella) etc., etc., etc., La ciencia brotada de la escolástica y la dialéctica lo llevaron a comprender la situación histórica de su momento, a conocer a fondo a sus contemporáneos y a manejar con gran habilidad e inteligencia las circunstancias. Pero, sobre todas las virtudes de Inocencio III está su lenguaje.

Para un maestro de retórica y poeta como Geoffroi, la *dote sobresaliente es su gracia al hablar*, todos los anteriores deben guardar

⁶ LE GOFF, Jacques, op. cit., p. 232.

silencio para escuchar y admirar el oro de la boca de Inocencio III. Escolástico y dialéctico, Inocencio III fue sumamente prolijo en hablar y escribir, lanzó excomuniones e *interdicta* a muchos de los más importantes hombres de su tiempo: Juan sin Tierra, Felipe Augusto, Otón IV, y a grupos enteros cuando tomó acciones decisivas contra las herejías dirigiendo la cruzada contra las cátaros albigenses ⁷. Su relación epistolar tenía un giro casi completo en la geografía de la época: cartas a varios puntos del oriente con la gente de Bizancio; a Portugal y España en el occidente para la cruzada regional contra los musulmanes; al norte con Inglaterra, Escocia y los países escandinavos; a Francia con todos sus condados, ducados y con el rey; a Alemania que estaba metida hasta Italia y donde se enfrentaban güelfos y gibelinos, y a Hungría, Suabia, Dinamarca, etc. Sus legados parecían incansables, pero él hacía otro tanto. Por nombrar sólo sus tratados más importantes están el *De Contemptu mundi vel miseria conditionis humanae*, *De sacro altaris mysterio* y el *Liber de quadripartita specie nuptiarum*.

La conjunción de los antónimos ¡*He aquí un anciano joven!* Juventud y madurez unidas en Inocencio III sirven para uno de los juegos retóricos

⁷ LE-GOFF dice: "Desde el comienzo, en Julio de 1209, los cruzados toman Béziers, realizan una matanza de siete mil mujeres, niños y viejos que se habían refugiado en una iglesia y saquean e incendian la ciudad, comenzando por la catedral." (op. cit., pp. 236-237).

preferidos por los escritores de esa época y que tiene su fundamento real en el hecho analizado por historiadores y antropólogos de que muchos adquirirían responsabilidades desde muy temprana edad ⁸. Baste revisar las edades en que algunos eran coronados como reyes; por ejemplo, Felipe Augusto tenía dieciséis años; Federico de Sicilia, el futuro Federico II, fue coronado rey de las dos Sicilias a los tres o cuatro años, siendo su tutor nada menos que Inocencio III; pero, independientemente del reino, desde muy jóvenes hacían la guerra para defender sus territorios y conquistar otros, como lo hemos visto con Ricardo Corazón de León. También entre la gente del pueblo, las necesidades de la época los llevaban a trabajar o a ir a la guerra desde adolescentes, casi niños, recordemos la llamada Cruzada de los Niños en 1212 que iban hacia Dios para conquistar el sepulcro de Cristo y pasan por París hasta que fueron desbandándose poco a poco y dieron con su hazaña lugar a muchos relatos y muchas leyendas ⁹. Así que el Papa anciano joven que de treinta y siete años sube al papado es un preciso ejemplo de este fenómeno.

Inocencio III es como un sol entre sus cardenales y allegados que son sus estrellas, pero ese sol es para el mundo, para iluminarlo, por eso Geoffroi puede llamarlo *luz pública del mundo*.

⁸ BLOCH, Marc. op. cit., p. 95.

⁹ ALPHANDÉRY, op. cit., pp. 82-87.

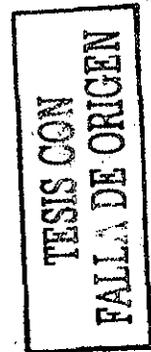
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Ya atravesé el mar, fijé a Cádiz en la costa. Y te establezco como mi puerto a ti que eres la mayor de las cosas, ni Dios ni hombre; no siendo ni uno ni otro, estás entre los dos, a quien Dios escogió como socio. Entró en sociedad contigo, compartiéndote el mundo; él solo no quiso todo, sino quiso para ti las tierras y para sí, el cielo. ¿Que cosa mejor o mayor pudo hacer? ¿Para qué cosa mayor o mejor? ¿Digo, para una menos grande o, más bien, igualmente grande, o para una semejante?

Enseguida, Padre, Vicario de Cristo, me encomiendo todo a ti, cuya sabiduría como fuente rebosante, cuya agudeza de mente como fuego arrojando chispas, cuya rápida elocuencia como torrente de precipitada carrera y cuya gracia son admirables.

Quisiera decir que trasciendes todo lo humano plenamente, pero el hecho es bastante más elocuente que mi boca.

[vv. 2070-2085]



Para Geoffroi, Inocencio III es tan grande que supera la esfera humana y queda en un espacio intermedio entre Dios y el hombre. Es más que un hombre porque Dios lo escogió como socio para compartir el universo. Dios se queda con el cielo y deja a Inocencio III la tierra, y naturalmente fue lo mejor que Dios pudo hacer, por eso el *Vicario de Cristo*, con este epíteto que ya corre por

los textos, es el poseedor de las tierras. Geoffroi avala así las acciones del Papa para dominar, o tal vez sea más suave decir para guiar a los gobernantes temporales. Las circunstancias se presentaban oportunamente para que la agudeza de su mente, su sabiduría y su elocuencia admirables se ejercitaran. A menos de tres años de subir al trono pontificio tuvo que ser el árbitro entre los dos contendientes para gobernar el Sacro Imperio Romano de Occidente: Otón de Brunswick y Felipe de Suabia. Los argumentos que se esgrimieron para esta intervención fueron que la Santa Sede había sido la encargada de transferir el Imperio a Carlomagno haciendo a un lado a los griegos, y que si el Papa debía consagrar al emperador, entonces debía también examinar a la persona en quien recayera el cargo ¹⁰. Inocencio III se vio obligado a aceptar a Otón, pero Felipe de Suabia, excomulgado, hizo la guerra; sin embargo, en 1208 murió asesinado y Otón IV fue coronado un año después, en una especie de farsa en San Pedro, porque las ciudades italianas estaban muy divididas y unas sí lo aceptaban y otras no, hecho por el cual Inocencio III conminó al emperador a que abandonara territorio romano ¹¹. Otón IV salió por la vía Casia hacia Florencia y en el trayecto repartió territorios a nuevos condes y duques tanto alemanes como italianos que le seguían. Después fue hacia el sur y casi todas las

¹⁰ CASTELLA. Gastón, op., cit., p. 167.

¹¹ RAMOS-OLIVEIRA. op., cit., p. 231.

ciudades se le entregaron; regresó a Roma y la sitió. Inocencio III lo excomulgó el 18 de noviembre de 1210 al mismo tiempo que a través de sus enviados organizaba en Alemania la adhesión a Federico II de Sicilia, su pupilo, y el desconocimiento de Otón. Éste se ve obligado a regresar a Alemania en 1212 y buscar una alianza con Juan sin Tierra - que estaba excomulgado y su reino en *interdictum* -. Las fuerzas de Felipe Augusto, a quien el Papa le permite el reino de Inglaterra, se ponen a favor de Inocencio III y vencen a Otón en Bouvines en 1214 ¹². Después, ya como soberano, Juan sin Tierra con tal de conservar Inglaterra se somete al Papa. Federico II queda como emperador de Alemania e Inocencio III como señor de Apulia y de Sicilia.

Para Hallam, la época en que la usurpación pontificia se puso más abierta (sic) de manifiesto fue la de Inocencio III. Este Papa triunfó en cada uno de los tres fines que Roma perseguía: soberanía independiente, supremacía sobre la Iglesia cristiana, control de los príncipes de la Tierra... incluso los reyes de Bulgaria y de Armenia reconocieron la supremacía de Inocencio III y permitieron que interviniera en sus instituciones eclesiásticas ¹³.

Inocencio III era el sol para Geoffroi [vv. 28-30] porque el mismo Inocencio había dicho: *Como el sol y la luna están colocados en el firmamento*

¹² LE-GOFF. op., cit., p. 221.

¹³ RAMOS-OLIVEIRA. op., cit., 234.

... *el mayor como luz del día y la menor como luz de la noche, así hay dos poderes en la Iglesia; el pontificio, que es el mayor pues tiene a su cuidado las almas; y el real, que es inferior, pues únicamente le son confiados los cuerpos humanos* ¹⁴. Cuando leemos tales ideas con tales palabras, comprendemos perfectamente la poesía dedicada a Inocencio por Geoffroi; son como intertextos que se apoyan unos a otros y sólo se captan en toda su intención al confrontarlos.

Hombre de derechos estudiados en Bolonia, Inocencio III esgrimió como argumentos jurídicos, entre otras, tres *rationes* para justificar su intervención: la *ratio legationis generalis*, por la cual puede extender su juicio a todas las actividades humanas y ordenarlas; la *ratio peccati* que introduce en el derecho público ¹⁵, con la cual el pecado es algo que no sólo queda en el *forum internum* o sea en el foro de la conciencia y por lo tanto corresponde al derecho canónico, sino que amplía su jurisdicción a fin de poder juzgar a reyes y emperadores y obligarlos a que actúen como príncipes cristianos, pues si bien reconoce que no puede juzgar acerca del derecho de un feudo, sin embargo sí le incumbe fallar en aquello en que ha habido pecado y un rey no puede atropellar los deberes de un cristiano; en una bula del 24 de agosto de 1215, en

¹⁴ *Vita Inocentii Tertii*, cit. por RAMOS-OLIVEIRA. op. cit., p. 236.

¹⁵ LE-GOFF, op. cit., p. 230.

relación a la firma de la *Carta Magna* en Inglaterra, Inocencio III, un año antes de su muerte, aduce la razón que compendia su poder, la *ratio dominii* para anular los postulados de dicha carta en la que Juan sin Tierra concedía *libertades a todos los hombres libres del reino y a sus herederos, a perpetuidad*¹⁶. Como el documento es uno de los más significativos en la época medieval sobre el reconocimiento de derechos políticos y sociales, no es posible en este estudio hacer un análisis de él, pero sea suficiente señalar que se acotan las posibilidades del rey en cuestiones económicas, se establecen derechos sociales de protección para mujeres y niños, y se especifican privilegios para nobles y burgueses; veamos dos ejemplos:

*Que la ciudad de Londres tenga todas sus antiguas libertades y libres costumbres, tanto por tierra como por agua. Además, deseamos y otorgamos que todas las demás ciudades, boroughs, villas y puertos tengan todas sus libertades y libres costumbres*¹⁷.

*Ningún hombre libre será aprehendido, ni encarcelado, ni privado de sus bienes, ni declarado fuera de la ley (outlaw), ni proscrito, ni perjudicado en forma alguna, y no marcharemos contra él, y no enviaremos a nadie contra él, como no sea por leal juicio de sus pares y conforme a la ley del país*¹⁸.

¹⁶ PETIT-DUTAILLES. op. cit., pp. 278-284.

¹⁷ *ib.*, p. 280.

¹⁸ *id.*, p. 281.

Desde el punto de vista político la *Carta Magna* es el fundamento del parlamentarismo inglés, como puede verse en los artículos doce y catorce:

Que ningún escudaje ni ayuda se establezca en nuestro reino si no es por consejo común de nuestro reino, salvo si se tratara de pagar nuestro rescate o de armar caballero a nuestro hijo mayor, o de casar una vez a nuestra hija mayor, y en estos casos, que sea razonable la ayuda; que sea así igualmente en cuanto a las ayudas de la ciudad de Londres.

*Y para tener el consejo común del reino acerca del establecimiento de una ayuda que no sea en los tres casos antedichos, o acerca del establecimiento del escudaje, haremos convocar a los arzobispos, obispos, abades, condes y altos barones, individualmente, por cartas nuestras, y además mandaremos convocar colectivamente por nuestros *sheriffs* y *bailes* a todos los que tienen de nos en jefe, con un plazo de cuarenta días por lo menos, y en cierto lugar; y en todas las cartas de esta convocatoria expresaremos las causas de la convocatoria, y la convocatoria será hecha de tal modo que el asunto, en el día asignado, vaya según el consejo de los que hayan estado presentes, aunque todos los que fueren convocados no se hayan presentado*¹⁹.

Juan sin Tierra tuvo que doblegarse frente a las fuerzas sociales y firmó la *Carta Magna* ; pero Inocencio III, como hemos visto antes, tenía a Juan sin Tierra y a Inglaterra como vasallos, pues había sido una de las condiciones para

¹⁹ Id.. pp. 282-283.

levantar el *interdictum* y la excomunión, con base en ello y en su calidad de señor (*ratione dominii*) consideró que él debía intervenir en el asunto para decidir, sintiéndose en la necesidad de proteger la potestad real y con ello la suya propia definida en *Tibi tradidit Deus omnia regna mundi constitues eos principes super terram* (Salmos, XLIV, 17 : Dios te ha confiado todos los reinos del mundo ... tú los constituirás en príncipes sobre la tierra).²⁰ Esto sucedía unas semanas antes del IV Concilio de Letrán y para Inocencio III estaba en *peligro grave todo el asunto de Cristo*²¹. Tanto Juan sin Tierra como Inocencio III mueren en 1216 y quedará a cargo del siguiente Papa, Honorio III, y el niño Enrique III de Inglaterra la confirmación de la *Carta Magna* el 12 de noviembre de ese año. No deja de llamar la atención que dos personalidades tan disímbolas pero tan unidas por las vicisitudes de la historia, hayan muerto el mismo año: uno, el rey, habiendo perdido gran parte del poder y territorios que recibiera; el otro, el Papa, dejando una iglesia fuerte y poderosa, por eso entendemos a Geoffroi cuando pregunta ¿Que cosa mejor o mayor pudo hacer (Dios)? ¿Para qué cosa mayor o mejor, (tenemos a Inocencio III)?

²⁰ LE-GOFF, op. cit., p. 230.

²¹ PETIT-DUTAILLLES, op. cit., pp. 283-284.

La sabiduría como fuente rebosante, la agudeza de mente como fuego arrojando chispas y la rápida elocuencia como torrente de precipitada carrera, son las gracias admirables dadas por Dios (y por el mundo diría yo) a Inocencio III, para poder no sólo continuar la cruzada en defensa de la cristiandad sino para darle nuevas fuerzas en una multiplicidad de enfrentamientos, casi todos terribles, de modo tal que en su momento alcanzó el punto más álgido en la historia de ese proceso.

Las cruzadas

La gran aventura de la fe para toda Europa debía ser anunciada y predicada como lo hemos visto en la Tercera Cruzada, con mayor razón ahora porque los ánimos pueden estar cansados de haber oído a lo largo del siglo XII las constantes llamadas a la guerra. Pero nutriéndose de lo que Fossier²² llama el psiquismo cristiano, la idea de la guerra santa continuará moviendo y conmoviendo a la gente; es una noción que subyace y puede ser excitada para que de nuevo lance a los hombres, ahora *milites Christi*, a combatir por la cruz. Parece que cada generación tiene su *toma de conciencia* temporal y espacial.

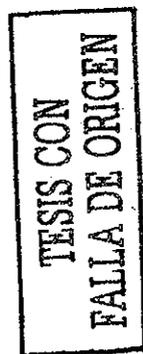
²² FOSSIER, Robert. *La Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1988 (vol. 2). pp. 245-255.



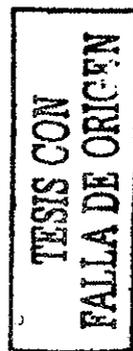
¿A qué cruzada pertenece el llamado de la cruz de Geoffroi de Vinsauf?

No podemos asegurarlo, pudo ser para la tercera o la cuarta; pero lo que sí sabemos al leer el poema es que, por lo que dice y como lo dice, a partir de que lo escribió, pudo servir para cualquier cruzada pues se inscribe a la perfección en los textos de propaganda dirigidos al pueblo, tal vez más especialmente a los instruidos y principales por el hexámetro latino en que está plasmado, con el fin clarísimo de tomar las armas para arrebatarse la cruz y las tierras santas de los perros del Islam, figura peyorativa muy común en su época. Para el cristiano es un deber seguir el ejemplo de Cristo y morir por él es su gloria:

Yo, la cruz robada, me quejo, robada con violencia y con mano canina y manchada al contacto de los canes. Fui robada vergonzosamente desde hace tiempo y, hasta el momento, ni arrancada ni rescatada por la espada. Di, hombre, ¿acaso no me levanté para ti?, ¿acaso no he fructificado para ti?, ¿acaso no te traje el dulce fruto y la salvación? Di, hombre, dime, di, hombre perdido, a quien restablecí, ¿acaso merecí ser robada así, sin un vengador, y morir así? El que yo pudiera ser arrebatada no lo habría efectuado la fuerza del enemigo, sólo, sin duda, tu culpa. Porque vi tantos crímenes tuyos, quise, robada, ser robada: me avergonzó menos ser despreciada en los campamentos extranjeros que en los míos. Quien



todo lo ve, aunque el mundo te ocultó, vio cuán despreciable eras. Dios reconoce plenamente en lo más íntimo y en lo superficial lo que eres y me arrancó de ti. Si se reclamara el rigor del derecho, debería imponerse una grave venganza: la muerte sin fin. Pero vine, dice el misericordioso, a tener misericordia de los miserables, no a sostener un juicio. Vine a perdonar, no a castigar. ¡Cuidado! ¡Observa! ¡Regresa, por fin, para que no perezcas, Sunamita! Yo, si vuelves, volveré a ti e instantáneamente regresaré a los corazones convertidos. Levántate pronto, apresúrate, te cita y te excita la hora. ¿Por qué duermes? ¡Vigila! Si te redimió la Santa Cruz, tú con la espada redime la cruz y vuélvete redentor ahí donde eras redimido. ¿Qué hombre sano está imposibilitado para hacer algo útil? En la cruz sufrió el Señor, ¿acaso su siervo descansa? ¡Toma tu cruz! Él mismo tomó la suya. Probó el vinagre. ¡Haz tú también lo mismo! ¿Acaso será mayor la reverencia para el siervo que para el Señor? Si quieres ser su seguidor, es necesario seguir los tormentos con tormentos. No se llega hasta los astros con delicias; por ello, paga a Dios con tu muerte, la que debes abonar a la naturaleza; muere en él; dado que es ineludible evitar la muerte, que ella se transforme en virtud; que yo sea para ti la causa de Marte, más aún, de la muerte. Si eres vencido, por esto mismo vences.



*Pero ser vencido es más que vencer: el vencedor
goza de la sola esperanza, el vencido de la merced
de la corona. En consecuencia, rompe esas
demoras, impón silencio a la carne, suspende tus
deleites y que corra hacia las armas la mano
presurosa y abata las demoras la alada voluntad.*

[vv. 469-507]

Este poema de Geoffroi es heredero de otros poemas más o menos elevados que venían elaborándose desde los llamados para la Primera Cruzada, y aunque todos ellos siguen la temática de la cruz, no obstante cada poeta juega de manera distinta con las figuras; por ejemplo, el modelo más acabado anterior a Geoffroi es el de Hildeberto de Lavardin o de Le Mans (1055/56 - 1133/34)⁵⁶, de la escuela de Chartres, amigo de San Anselmo, el Arzobispo de Canterbury, de Bernardo de Claraval y otros eruditos de su época. Hombre conocedor de la cultura clásica, escribió un *De excidio Troiae* entre muchas otras obras. El siguiente fragmento de su poema en dísticos elegiacos sobre la cruz se supone declamado por la ciudad de Roma y lo presento para que puedan apreciarse las similitudes y diferencias con el de Geoffroi, pues es casi seguro, por la preparación de éste, que lo haya conocido.

*Apenas sé quién fui; a Roma en Roma apenas la recuerdo;
y apenas el ocaso me permite acordarme de mí misma.
Tal quebranto me es más grato que los éxitos aquellos;*

*mayor soy pobre que rica; abatida, que encumbrada.
Más que las águilas, aportóme la enseña de la cruz; y más que César, Pedro;
y más que los caudillos bien armados, la plebe inerme.
Mientras estaba en pie, las tierras sometí; ahora, derruida, al infierno combato.
Mientras estaba en pie, regía cuerpos; quebrantada y caída, rijo almas.
Antaño gobernaba sobre mísera plebe; sobre los príncipes de las tinieblas hoy;
sobre ciudades antes, mas ahora mi reino es todo el mundo.
Para que ello no parezca que a los Césares se debe o a las armas,
y que la simple apariencia me arrastra a mí o a los míos,
pereció aquella fuerza de las armas; por tierra cayó del senado
la excelsa gloria; los templos se derrumban; arruinados se hallan los teatros;
vacías se encuentran las tribunas; silencio los edictos guardan; sin recompensa
los soldados licenciados quedan, sin ley el pueblo y los colonos sin campo.
El aguerrido jinete, el rígido juez, la plebe libre otrora
buscan, aprecian, soportan el ocio, la ganancia, el yugo.
Todo ello se halla demolido para que mi ciudadano en ello no base su esperanza
y destierre la esperanza y el bien de la cruz.
La cruz otras moradas promete, otros honores,
concediendo a sus soldados los reinos celestiales.
Bajo la cruz sirve el rey, pero es libre; la ley lo traba,
pero porta diadema; teme los mandamientos, pero ama.
Reparte riquezas el avaro y nada en la abundancia; presta a interés,
pero los guarda bien si a la vista de todos lo coloca.
¿Qué César con su espada; con su desvelo, qué consul;
qué rétor con su lengua; qué campamentos míos*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

*en mis manos depositaron tanto? Con los afanes y leyes de aquellos
obtuve tierras; una sola cruz entregóme el mundo entero*²³.

El llamado a la lucha está presente en casi todos los que tienen un papel de cierta importancia: maestros, clérigos, obispos, predicadores y el mismo Papa y, como lo hemos visto, en Geoffroi de Vinsauf. Para Inocencio la Cruzada era un asunto universal, todos debían participar y si los líderes temporales no habían podido resolver de manera completa el asunto, él debía estar al frente de su organización. Entre sus primeros pasos estuvo una relación epistolar muy amplia con los cristianos de oriente que terminó en un rotundo fracaso y desvió la meta de la Cruzada de Jerusalén a Constantinopla a fin de controlar primero al mundo cristiano. El hecho de que Venecia interviniera muy activamente en esta Cruzada nos indica con claridad los móviles económicos que estaban en juego. El Senado de Venecia aceptó mantener por un año y movilizar un ejército de treinta y tres mil quinientos hombres, de los cuales cuatro mil quinientos eran caballeros, nueve mil escuderos y veinte mil infantes, así como equipar cincuenta galeras; por su parte *los Cruzados se*

²³ Hildeberto de Lavardin o de Le Mans. Elcía 2 de *Nada te ignora. Roma*, en *Lirica Latina Medieval I. Poesía Profana*. Ed. Prepara da por José Oroz Reta y Manuel-A. Marcos Casquero. Madrid: BAC. MCMXCV. pp. 268-271. Este libro presenta los textos latinos con sus traducciones.

*comprometían a repartir con Venecia la mitad de las tierras que conquistasen*²⁴.

Si bien es cierto que Inocencio no estuvo de acuerdo con la desviación que preveía y se dio de la Cruzada y que incluso se opuso con una prohibición a la que no hicieron caso; también es cierto que dejó que siguieran los acontecimientos desde 1202 en que las Cruzadas tomaron un puerto cristiano, Zara, lugar que tenía enfrentamientos comerciales con Venecia, hasta abril de 1204 en que se hizo una sangrienta toma de Constantinopla por Bonifacio de Montferrat y Balduino de Flandes. Como dice Fossier, la conciencia occidental perfiló hasta el exceso las diferencias de religiones, esa conciencia que penetra y lleva la idea de venganza, con lo cual desaparecen la tolerancia y el equilibrio y surgen posturas fundamentalistas en las que vemos a cristianos latinos enfrentados con cristianos orientales; ambos grupos se ven con desconfianza y las acciones alimentan los mutuos rencores, en una palabra, el mundo se degrada²⁵.

Al romperse el frágil equilibrio entre Oriente y Occidente, se perfiló definitivamente la cruzada contra los herejes. El mismo Balduino habla de castigar a los herejes en la toma de Constantinopla y fue por ahí por donde

²⁴ CASTELLA, op. cit., p. 193.

²⁵ FOSSIER, op. cit., pp. 392-395.

caminó Inocencio III después de invocar a Daniel: *Hay un Dios en el cielo, que revela los misterios, cambia los tiempos, transfiere los reinos, y de excomulgar a los venecianos en 1207. Pero tanto en la aceptación de la conquista, como en ese ensañamiento justiciero contra Venecia, se manifiesta violentamente la inquietud y la importancia del Papa. No hay otro servicio para la Cruzada que conservar lo que está hecho y volver a encontrar la finalidad de aquélla*²⁶.

La finalidad será primero ir contra la herejía y después de 1215 con el IV Concilio de Letrán ir, otra vez, contra los musulmanes. Lo primero sí lo verá Inocencio, lo segundo ya no.

La crítica

Fue en 1212, cuando la Inquisición, establecida en 1184 por Lucio III, tuvo un reforzamiento oficial con el objetivo de enfrentar las diversas herejías que venían tomando fuerza desde el siglo anterior: cátaros, albigenses -cuyo foco estaba en la ciudad de Albi-, patavinos, etc. En general tenían posturas maniqueas, algunos creían en la metempsicosis, otros eran de clara manifestación panteísta, otros más predicaban y practicaban un comunismo de

²⁶ ALPHANDÉRY. op. cit., p. 73.

bienes, mujeres e hijos, etc. Desde el decreto de 1184, se precisó que los herejes fueran entregados al poder civil para ser castigados y que además se hiciera un interrogatorio (*inquisitio*) a los culpables por parte de los obispos. En 1198, Inocencio III organizó la Inquisición *legatina*, y la confió a los cistercienses²⁷, pero unos años después encargo a los predicadores que trataran de convertir a los herejes. Puesto que no pudieron detener el avance de la herejía albigense que se endureció en su postura contra la Iglesia al grado de asesinar al legado papal en 1208, Pedro de Castelnau, Inocencio cambió de actitud y ayudado por los franceses propició una guerra terrible con ellos, cosa que ya hemos mencionado. Vencida la herejía, el Papa quiso que cesara el odio y se estableciera la justicia, y los franceses quisieron el Condado de Tolosa y la provincia de Languedoc. Lo segundo se hizo posible, lo primero no, porque el pretexto de la herejía servirá por siglos para continuar con las guerras.

Si a lo anterior sumamos la llamada Cruzada de los Niños mencionada antes y que tuvo lugar en 1212, veremos que el término *cruzada* recibió una amplificación semántica increíble a fin de que fuera útil para designar movilizaciones y enfrentamientos de muy distintas características: por un

²⁷ CASTELLA. op. cit., p. 164.

lado, represión de actitudes populares de grupos de cristianos muy diferentes, y por el otro, guerras no sólo contra los musulmanes, sino contra todo el mundo no europeo.

Para algunos historiadores las cruzadas no tienen justificación, así Fossier afirma: ... *la Cruzada es una pulsión inexplicable y sin justificación. De las investigaciones fallidas sobre el tema subsiste, por lo menos, una lección: un esfuerzo de dos siglos no puede atribuirse únicamente a la prédica vehemente de un Pontífice -y un Pontífice, por si fuera poco, contestado a la sazón por media Europa-*²⁸ (sic).

Otros historiadores no cuestionan si se trató de guerras justas o no y simplemente refieren el proceso histórico. Pero otros más, aceptando que fueron injustificables, no obstante reconocen tanto los excesos en que cayeron como las ventajas que aportaron a occidente, tal es la postura incluso del mismo Fossier al pasar revista de las distintas etapas y precisar que fue un notable y continuo esfuerzo militar y que sus efectos, sobre todo a largo plazo, fueron arrebatar al oriente el control del Mediterráneo y conquistar territorios para Europa.

²⁸ FOSSIER, op. cit., p. 245. Se puede referir a Urbano II, promotor de la Primera Cruzada, quien tuvo problemas en Francia e Inglaterra donde puso a San Anselmo como Arzobispo de Canterbury para que lo ayudara en sus decisiones con Guillermo II, el Pelirrojo de Alemania. Guillermo le opuso al antipapa Guiberto de Roventa con el nombre de Clemente III.

Fossier llega a declarar que las palabras *guerra santa* son una especie de máscara macabra que sirve para manipular a los hombres con base en las ideas religiosas infiltradas en sus cerebros y en su sangre, de manera tal que simbólicamente surge un enfrentamiento entre dos signos, el de la cruz y el de la media luna, en donde cada signo se apoya en sus respectivos dogmas y fundamentalismos hasta el punto que para los hombres comunes separarse un poco de todo ese bagaje cultural representa la pérdida de su propia identidad y peor aún la herejía.

La mayoría de los historiadores cristianos, especialmente los católicos, hacen la defensa de estas guerras santas; por ejemplo, Gastón Castella en su *Historia de los Papas* dice al tratar a Urbano II, el iniciador de las cruzadas: *Lo que honra al gran Papa es haber garantizado el éxito de la Cruzada Feudal y haber destruido la marcha del destino que amenazaba a la cristiandad. Sin él la catástrofe de 1453 hubiera ocurrido tres siglos y medio antes*²⁹.

Para Geoffroi de Vinsauf, las cruzadas eran una obligación; como hombre de su tiempo está imbuido de la fe cristiana y reconoce como necesarias y justas las luchas contra los que han arrebatado los bienes más preciados de los cristianos, la Cruz de Cristo y las Tierras Santas. Si fue a

²⁹ CASTELLA. op. cit., p. 189.

alguna de esas Cruzadas no lo dice en su obra, pero soy de la opinión de que no lo hizo pues con su oficio de poeta sin duda hubiera relatado una crónica, una historia, una vida de ello. Eso nos lleva a pensar que tal vez fue un afortunado.

Ahora bien, hay en la *Poética Nueva* un extenso poema cuya primera parte de ciento treinta y cuatro versos tiene como tema al pontífice en general³⁰. Es un ejercicio escolar que sirve de modelo al alumno y que puede ser utilizado casi con cualquier papa; Geoffroi nos muestra la forma sin nominación pero que atañe, en este caso, a Inocencio III. Esto es, la figura de Inocencio III se convierte en el paradigma de los papas pues actúa con energía admirable y, en el caso específico del poema, detiene y castiga los dos vicios más criticados por la literatura de la época: la simonía y la avaricia. Dado el poder del Papa y su preparación, los primeros versos atienden a las leyes dictadas por él contra los que cometen tales crímenes y lo defiende de aquellos que, por la bondad de Inocencio cuando perdona, lo impugnan, puesto que el responsable no es directamente el Papa sino sus inferiores que no aplican el derecho. Por lo demás lo incita a que sea más firme, castigue y *desenvaine la espada* porque su obligación es desterrar el mal. Incluso llega a aconsejarle que cuando reflexione sobre su grandeza recuerde que esa es obra de Dios a quien está obligado por

³⁰ Vv. 1283-1350.

completo. El Papa prudente debe recordar que es médico y pastor de almas cuyo cometido es sanarlas quitando del mundo lo perverso y lo nefasto, si no lo hace puede ser aplastado por la perdición de su pueblo ³¹.

El problema de la simonía venía corriendo con fuerza desde el siglo XI, cuando algunos monjes en aras de mayor autoridad frente a los señores feudales disponían de las cosas sagradas: funciones, iglesias, objetos, a fin de establecer una relación de compraventa en torno a ellas. Pero el asunto llegó a ser escandaloso por el grado extremo de corrupción y relajación que provocó en el seno de la sociedad. La reacción se produjo tanto en el ámbito clerical como en el seglar y, en cierta forma, parte de esa reacción fueron las herejías que condenaban a los eclesiásticos de todos los niveles y ofrecían a los ojos de la población una vida diferente como la de los ermitaños a quienes se les admiraba. El fondo ético y social desempeñó un papel fundamental en la cultura de los siglos XI y XII y fue la raíz de mucha literatura crítica y satírica que iba desde los planteamientos profundos en el caso de los predicadores, algunos ya nombrados antes como Balduino de Canterbury y Foulque de Nevilly o de un Pedro de Blois que se arrepiente públicamente, a través de sus obras, de haber caído en tal crimen, hasta las poesías más o menos populares, algunas llorosas

³¹ El poema completo está a partir de la p. 207.

y otras burlonas, pero todas recriminatorias como sucede con muchos de los *Carmina Burana*, *Carmina Arundelliana*, etc.

Un poeta de la generación anterior a la de Geoffroi de Vinsauf fue Gualtero de Chatillón o de Lille (1135-1190/1201). Estudió en París y en Reims, formó parte del personal de la Cancillería de Enrique II Plantagenet en Angers, y de ahí fue enviado a Inglaterra donde trabó amistad con Juan de Salisbury y Tomás Becket, por lo que después del asesinato de éste deja el servicio del rey y se dedica de nuevo a la enseñanza, pero fue llamado por el Arzobispo Guillermo II de Champagne para continuar en los cargos eclesiásticos. Escribió un itinerario, una *Alejandriada*, poema épico de 5464 hexámetros, himnos y poesías satíricos contra los príncipes de la Iglesia y los seglares. El siguiente fragmento pertenece a un poema de ochenta y cuatro versos llamado *Versa est in luctum* (Luctuosa se ha tornado), en ellos se encuentra la crítica a la simonía:

*Por valles entendemos
los laicos sin disciplina,
los príncipes y los reyes
famosos por su vida depravada,
a quienes de igual manera
el lujo y la ambición,
como de noche, obscurecen;*

*mas la venganza divina,
con espada de dos filos,
se apresura a destruirlos.
Pongamos nuestra atención
en los jueces de la Iglesia,
cuyo estado el día de hoy
es peor que era el de ayer.
Resta que, en los montes, tú
figuradamente veas
una alusión tomada de la Biblia:
los sacerdotes de Cristo,
místicamente denominados "colinas",
porque han sido colocados
en la cumbre de Sión
como espejo para el mundo,
si no tratan de abusar
de oráculos de la Ley.
Pongamos nuestra atención
en los jueces de la Iglesia,
cuyo estado el día de hoy
es peor que era el de ayer.
Nuestras colinas ordenan
que se entregue a todos heno
y se prefiera la malicie
a la austera vida antigua.
El santuario de Dios
se ha tornado hereditario,
y ante las dotes de Cristo*

*hoy resultan preferidos,
carentes de toda ciencia,
los sobrinos de prelados.
Obsérvalo con cuidado,
esos sobrinos carnales
en el vicio los suceden
al par que en el beneficio...³²*

Contemporáneo de Gualtero de Chatillón es Pedro de Blois (1130/1135-c-1200) citado antes, quien fue canciller del Arzobispo de Canterbury, Tomás Becket, por lo que debieron pertenecer al mismo círculo y sin duda se conocieron. Escritor prolífico, quedan de él cartas, sermones, poemas, una Historia de Job y diversos opúsculos, algunos de clara intención satírica como puede verse por sus títulos: *Contra clericos voluptati dedicatos*, *Cantilena de luctu carnis et spiritus*, *Versus de commendatione vini*, *Responsio ad quemdam contra cervisiam*. El siguiente poema se considera una confesión personal de cómo actuó en su juventud y el arrepentimiento por ello en la vejez.

*En tanto floreció la juventud,
lícito fue y no menos gustoso
hacer cuanto placía;
siguiendo sus dictados,
correr y cumplir
los caprichos de la carne.*

³² *Lírica Latina Medieval I, poesía profana*, pp. 349-351.

*Obrar en el futuro de este modo,
vivir tan libremente
y llevar una vida de este tipo
la madurez al hombre se lo impide:
ella destruye y abole
las leyes acostumbradas.
La edad juvenil aconsejaba,
enseñaba y sugería,
(y en ello estaba de acuerdo):
“No hay cosa alguna prohibida”;
permisivamente todo
en práctica lo ponía.
Quiero recobrar el tino:
dejar a un lado y corregir
las faltas que cometí temerario:
intentaré en adelante cosas serias; y aquellos vicios
habré de compensarlos en virtudes³³.*



Felipe el Canciller (1160/1185-1236), contemporáneo de Geoffroi, escribió una *Summa Theologica*, sermones, himnos y poesía atacando tanto a los albigenes como a los maestros y sus enseñanzas, sobre todo los de París. Uno de sus poemas incluidos en el *Codex Buranus* plantea claramente la sátira a la simonía:

*Mientras la bula fulmina
bajo un juez que lanza truenos,*

³³ *Lírica Latina Medieval I, poesía profana*, p. 569.

*en tanto que el reo apela
y se agrava la sentencia,
la verdad es oprimida,
arrastrada,
puesta en venta,
haciendo prostituirse la justicia.
Se acude y se recurre
ante la Curia, pero nada
se consigue sin que antes
se suelte todo el dinero.
Si andas buscando prebendas,
en vano gastas la vida.
No exhibas buenas costumbres,
no sea que al juez ofendas.
Es inútil que te apoyes
en tu sapiencia:
tendrás que estar aguardando
por un tiempo interminable.
Y tras de mucho esperar
verás que otros se las lleva,
si en la puja
no los aventajas con tu oferta.
A los porteros del Papa,
más sórdidos que Cerbero,
con vana esperanza implorarás,
ni aunque fueses Orfeo,
aquel a quien presto oídos*

*Plutón, el dios
del Tártaro...³⁴*

De Hugo de Orléans, maestro en Orléans y luego en París, llamado el Primado de Orléans, quién vivió a mediados del siglo XII, hábil versificador en hexámetros, dísticos rimados y no, de gran influencia clásica y sumamente ingenioso, es el siguiente fragmento que toca la misma temática:

[...]
*Expulsóme un capellán,
hombre mentiroso y vano,
irreverente e infiel,
más avaro que un romano:
tal trató un viejo a otro viejo.
Sobre mí puso sus manos,
Daciano³⁵ mereció llamarse.
Primero, fingidamente,
mostró cariño y afecto.
Tras de llevarse mis cosas,
sacó a la luz su mentira.
Por sí no miró el Primado,
ni comprendió los engaños,
hasta ser de casa echado.
Era muy bueno al principio,
mientras mi bolsa sonaba.*

³⁴ *Lírica Latina Medieval I, poesía profana*. pp. 589-591.

³⁵ DACIANO, prefecto romano en la Hispania del siglo V, perseguidor de cristianos, nota que de manera amplia se presenta en: *Lírica Latina Medieval I*, p. 292.

*Me decía santamente:
“¡Mucho, hermano, te querré.”
Burlado por tal zalamería,
cuando quedé sin dinero,
lleno de dolor y de tormento,
sin perder un instante fui expulsado
a merced de la lluvia y de los vientos...³⁶*

La crítica a la usura y la literatura que el tema produjo son amplias y no queremos alargar este punto, basta decir que Inocencio III estableció en el IV Concilio de Letrán una importante legislación para castigar a los simoníacos y a los usureros, ya que ambos fenómenos habían ido en aumento conforme Europa había ido cambiando.

Ahora bien, si hacemos una comparación entre el poema de Geoffroi que podemos leer infra, en el capítulo VI, estos poemas, veremos que el de nuestro autor es de un tono mucho más serio, no lo maneja ni satíricamente como la mayoría, ni como confesión personal, sino plantea los dos temas reprobables ante la autoridad y poder del Papa y de manera sentenciosa le recuerda su obligación más importante: hacer cumplir la ley divina. Además del tono serio y admonitorio del poema, su construcción en hexámetros y el manejo de las figuras que corresponden a ese tenor elevado con que trata el asunto dan por

³⁶ *Lirica Latina y Medieval I, poesía profana*, pp. 292-295.

resultado un poema mejor construido y más cercano a lo clásico que los de los otros autores y, en ese sentido, representativo del movimiento intelectual más avanzado de su tiempo.

CAPÍTULO V

UNA EUROPA QUE CAMBIA

Fue durante el siglo XII y la primera mitad del XIII, que la enorme transformación que el mundo europeo sufrió ofrece uno de los puntos centrales de la investigación de los medievalistas quienes apuntan, casi sin excepción, que ese período fue diferente y novedoso en la mayoría de sus aportaciones, al grado de ser llamado el renacimiento del siglo XII, el prerrenacimiento, la base de los prehumanistas, la época de apogeo de la Edad Media, etc.

Sin entrar en el problema de la denominación de las diversas épocas, períodos y etapas de la historia, lo que es evidente es que los años que corren desde Enrique II Plantagenet, Juan de Salisbury, Tomás Becket, Federico Barbarroja, Alejandro III, Cristián de Troyes, la reconstrucción de Chartres, Alán de Lille, etc., hasta la muerte de Juan sin Tierra, la Carta Magna, Federico II, la muerte de Inocencio III, la explosión del gótico, el Roman de la Rose, las universidades con todo su movimiento intelectual, Geoffroi de Vinsauf, etc., son años de una rica gestación y producción para la cultura en todos sus aspectos.

Europa se puso en movimiento. *Por las vías de comunicación romanas, más o menos degradadas pero que aún se utilizaban, por la caprichosa red de caminos cuyos itinerarios datan a veces de la más remota antigüedad, se cruzaban sin cesar segundones de la nobleza en busca de aventuras, bandas de jóvenes guerreros que acudían a un torneo, caravanas de mercaderes, monjes escapados del convento, estudiantes rumbo a sus escuelas, príncipes con sus séquitos agotados por los viajes a que los constreñía la obligación de ser vistos u oídos, errantes peregrinos, misioneros y dignatarios de la Iglesia en marcha hacia los sectores en que la fe está en peligro o hacia las sedes que les esperan a cien leguas de su país natal. Son estampas que encontramos en toda Europa, y pocos son los poemas, novelas, gestas, crónicas y miniaturas de la época que no lo testifiquen*¹.

Un fenómeno reconocido por todos los historiadores es el aumento de población que se dio durante el siglo XII y la primera mitad del XIII. Tal aumento provocó que Europa, una parte de África y una de Asia fueran adquiriendo nuevas formas de organización y de relaciones y junto con ellas una apariencia también nueva y distinta.

Es cierto que los censos aparecieron hasta el siglo XIII sólo en

¹ FOSSIER, op. cit., p. 225.

determinadas regiones y para aspectos particulares, pero los historiadores, sobre todo los norteamericanos, han intentado a través de muchos documentos como las listas familiares, las listas de procesos, las de propietarios de tierras, distintos tipos de registros, etc, establecer cifras de población para Europa: Russel calculó que de veintitrés millones en el año 950 pasarían a cincuenta millones en el año 1300; Bennett, por su parte, calcula que de cuarenta y dos millones en el 1100, pasarían a sesenta y un millones en 1200 y sesenta y nueve millones en 1250 ².

Hay que reconocer que Inglaterra se adelantó en este concepto, porque Guillermo el Conquistador ordenó un censo de todos los pueblos en 1085, el famoso *Domesday Book*, que arrojó una cifra de un millón trescientos mil ingleses, normandos, daneses y bretones de la isla.

Desde el censo de *Domesday Book* hasta la peste negra (1550), la población anglosajona creció de un millón trescientas mil a tres millones setecientas mil personas y si se considera la población de las Islas Británicas fue de un millón setecientas mil a cinco millones doscientas mil.

Unido al fenómeno poblacional se presenta otro, el de la movilidad de la gente que en ciertos momentos aumenta y en otros disminuye. Las invasiones

² FOSSIER, op. cit., p. 220 - citando a Russel, J., *Late ancient and medieval population*, 1958, y *Population in Europe, 500-1500*, Fontana econ. history, 1969.

normandas ocasionaron cambios de posición de grupos enteros de pueblos que buscaron y ocuparon tierras del sur y del occidente europeo, como hemos visto. Después las cruzadas y los intercambios comerciales provocaron una intensa movilidad, flotante en su mayoría, pero que a veces fue definitiva y de trasplante de poblaciones, por ejemplo cuando Godofredo de Bouillón en el 1100 recuperó las tierras orientales y se creó el Reino de Jerusalén, o cuando Ricardo Corazón de León en 1191 recupera Chipre y establece ahí un reino europeo.

Cuando se dan ambos fenómenos: aumento y movilidad de población, se produce no sólo un cambio cuantitativo en la sociedad, sino que las mismas fuerzas sociales producen también cambios cualitativos que, si bien pueden no ser estructurales, es decir de transformación del sistema económico y social, si transforman en muchos aspectos y con mayor o menor profundidad el universo en que se realizan. Por lo anterior no puedo estar de acuerdo con algunos historiadores, entre ellos Fossier, cuando afirma:

Entre 1080 y 1280, entre las obras para la construcción de la basílica de Vezalay y las de la catedral de Colonia, entre los frescos de Saint-Savin y los de Giotto, entre san Anselmo y santo Tomás de Aquino, entre la Chanson de Roland y Rutebeuf, entre el fuero catalán y un weilstum silesio, entre la gilda de Saint-Omer y los estatutos florentinos del Arte della

*Lana, entre los mancusos catalanes y los ducados venecianos,
no hay un cambio cualitativo, sino cuantitativo*³.

La evaluación que se establece entre 1080 y 1280 es en verdad significativa para la historia del hombre. Las relaciones económicas y comerciales aumentaron espectacularmente y con ello la red de comunicaciones; la filosofía, la teología y la ciencia avanzaron buscando otros caminos y sembrando semillas de líneas de pensamiento diversas y hasta opuestas, la lucha entre el dogma y la razón encontró ahí su campo de batalla; la contraposición de oriente y occidente enriqueció la visión del mundo; del románico al gótico hay una concepción diferente y, aunque se mantenga casi la misma planta, sin embargo el resultado ofrece disimilitudes y singularidades por demás específicas; esto es, las especies son distintas y en esta afirmación estoy utilizando el vocablo especie en su consideración científica. Lo mismo sucede con la literatura, la teoría literaria, las organizaciones de artesanos y obreros, etc.

Los historiadores mismos se contradicen en este punto, y subyugados - sometidos - a sus posturas ideológicas, por un lado siguen sosteniendo el concepto de Edad Media como un todo, aplastados por el peso de una

³ FOSSIER. op. cit., 219.

tradición; pero, por otro lado, al entrar en el análisis fino y detallado, no pueden dejar de reconocer y marcar las enormes diferencias que hay a lo largo de los mil años que fácilmente se rubrican con el término *Edad Media*.

El mismo Fossier se pone en evidencia cuando dice unas líneas más adelante de la cita anterior: *Durante estos dos siglos (1080-1280) ha tenido lugar el arranque económico y político de Europa...*⁴ Marc Bloch se ve obligado a hablar de dos edades feudales muy diferentes⁵ y Le Goff⁶ acepta esto pues considera que el viraje de la historia occidental fue decisivo: dos cristiandades, la de occidente y la de oriente; muchas reformas; nacimientos de productos culturales nuevos que se dan continuamente hacia un progreso, etc.

Así hemos llegado a la división de Alta Edad Media y Baja Edad Media, pero con el sostenimiento del concepto *Edad Media* no se resuelve el problema de fondo y tal concepto se acepta, como dice Henri Berr, con reservas⁷.

En tanto subsiste el debate sobre esa larguísima etapa de la historia, la tecnología ha proporcionado a historiadores y antropólogos instrumentos para conocer a través del estudio de las capas de los terrenos cómo era el medio ambiente y cómo lo transformaron durante esos mil años. Por lo que se refiere

⁴ FOSSIER, op. cit., p. 219.

⁵ BLOCH, Marc, op. cit., pp. 124, 125, 128, 285, 327, 330, 331, 375, 376, etc.

⁶ LE-GOFF, op. cit., pp. 6-10.

⁷ BLOCH, Marc, op. cit., p. 7.

al período de los siglos XI, XII y XIII se ha comprobado que hubo una intensa deforestación en casi toda Europa, porque, al aumentar la población, las necesidades de las materias primas como madera y metales eran requeridas en mucha mayor cantidad para la construcción, como combustible, para la elaboración de diversos objetos, etc. Por otra parte, también se necesitaban mayores tierras de cultivo y los bosques desaparecieron para dejar lugar a la agricultura que proveía los alimentos.

Las comunidades se hicieron más populares y se pasó de la pequeña aldea a la villa y de ésta a la ciudad. Podemos afirmar que para el mundo moderno, el origen de las ciudades europeas se encuentra precisamente en este período, sin olvidar que muchos de los asentamientos se establecieron en los antiguos centros que sobre todo la Roma imperial había marcado, a veces exactamente en el mismo lugar, a veces tan cerca de las ruinas romanas que en la actualidad han quedado dentro de las ciudades.

Muchas ciudades romanas, que florecieran en la antigüedad, entraron más tarde en una etapa de decadencia o incluso dejaron de existir; y, por el contrario, no son pocas las poblaciones insignificantes de la antigüedad que se convirtieron durante la Edad Media en grandes centros urbanos ⁸.

⁸ SAMARKIN. VV. *Geografía histórica de Europa Occidental en la Edad Media*. Madrid: AKAL EDITOR. 1976 (tr. Luis Carlos Nieto de Gregorio). p. 103.

A veces los nombres cambiaron, por ejemplo el Verulamium romano en Inglaterra se transformó en Saint-Albans; Lutecia, en París; Argentorata, en Estrasburgo, y Augustobona, en Troyes. El asunto de la toponimia es por demás interesante; las ciudades con el elemento *bridge*, *bruck*, *pont*, *fort* indicaban que la población original estaba cercana a un puente: Cambridge, Pontoise, Frankfurt, Oxford, Innsbruck, Brujas (en flamenco *brugge*-puente), Sarrebruck, etc. Los que tienen el elemento *wick*, *uich*, que en las lenguas escandinavas significan bahía, golfo, son ciudades en litorales marítimos.

Samarkin y Pirenne, dos especialistas en las ciudades medievales, concuerdan en que cada una era diferente de las otras, pues poseían infinitas peculiaridades, pero que también todas tenían elementos comunes: generalmente estaban en las cercanías de ríos y costas, o en lugares altos para defensa, o en las rutas comerciales; se amurallaban y con frecuencia había más de un cerco, pues conforme crecían se construían nuevos muros protectores; dentro había además palacios y castillos fortalezas, a veces eran antiguos castillos de los feudos carolingios, contenían un mercado, la iglesia catedralicia, los edificios de administración y una cantidad de calles angostas y callejones (sin banquetas muchas veces) con casas y edificios *diseminados en forma caótica y ubicados sin ningún sistema*. Fuera de las murallas, los

suburbios, barrios, y sobre todo huertos y campos labrantíos así como prados, pastizales y bosques comunales.

Pirenne observa que el mercado no fue la causa de la formación de ciudades, pues éstos venían siendo semanales desde siempre para el necesario intercambio de los campesinos de una región, tampoco fueron las ferias, de las cuales las de Champagne eran las más famosas pues, como los mercados, tenían la función de hacer intercambios y relaciones comerciales a más grande nivel y sólo durante ciertas épocas del año. Finalmente, como Samarkin, concede que la ubicación geográfica y la presencia de un burgo fortificado fueron los elementos esenciales para la formación de las ciudades que precisamente por ello se llaman burgos⁹.

Sin embargo, junto al burgo feudal o *vetus burgus* se construyeron los burgos nuevos (*novi burgi*) y se unían a través de puentes. Estos burgos nuevos se llamaban también *portus*, rescatando el significado latino de almacén para las mercancías de paso a manera de desembarcaderos que guardaban lo destinado a ser transportado ... *descubrimos en los textos anglosajones, la aparición de la palabra port empleada como sinónimo de urbs y civitas, y ya*

⁹ SAMARKIN, op. cit., pp. 104-108.

PIRENNE, Henri. *Las ciudades de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editoria. 1987^{8a}. (El libro de Bolsillo). pp. 88-94.

*sabemos con qué frecuencia se emplea la desinencia port en los nombres de todos los países de habla inglesa. No hay nada que demuestre con mayor claridad la estrecha conexión que existe entre el renacimiento económico de la Edad Media y los comienzos de la vida urbana*¹⁰.

Sin duda es justamente el hecho de la conformación de las ciudades lo que hace que la faz de Europa cambie. *En efecto, si durante la Alta Edad Media en Europa había tan sólo unas cuantas decenas (en el mejor de los casos, centenas) de poblaciones más o menos grandes de tipo urbano, o, más exactamente, preurbano, para finales del siglo XV en los territorios del continente existían aproximadamente diez mil ciudades*¹¹.

La cantidad de población y de ciudades provocaron el arranque y el cambio que dicen los historiadores. La gente necesitaba más alimentos, más ropa, más armas, más muebles, más casas, más escuelas, leyes, iglesias, literatura, arte, etc. Para poder proveer de todos los satisfactores se requirió que esa gente trabajara ya fuera en las actividades de siempre como la agricultura y el tejido o que se integrara a las organizaciones de oficios diferentes de acuerdo con sus posibilidades. Se necesitaban panaderos,

¹⁰ PIRENNE, Henri. op. cit., p. 95.

¹¹ SAMARKIN. op. cit., p. 102.



zapateros, carniceros, herreros, tejedores a mayor escala, letrados, maestros, mineros, albañiles, etc.

El mismo conglomerado humano va haciendo que las situaciones y relaciones entre las clases sociales encuentren otros caminos. El rey adquirió su *status* de superioridad perfectamente establecida en relación a los condes, duques o señores de su reino: *Rex est imperator in regno suo*, reconoce Inocencio III ante Felipe Augusto en la *Per Venerabilem* de 1204. Pero los reyes deben gobernar para el común provecho, lo que significaba que deben atender a la *civitas*, a la comunidad, y dialécticamente para ese común provecho las fuerzas de la sociedad, sobre todo las de los vasallos, reclaman su papel en la organización monárquica ya sea como consejos, parlamentos o juntas de notables.

*La legitimidad fue fijada por el derecho y la teoría política, y la eficacia se obtuvo con el desarrollo de las finanzas, del ejército, de la justicia y de los funcionarios puestos a disposición del rey. De este modo el progreso del poder público imponía el progreso de la centralización*¹².

Las realidades nuevas van perfilando la idea de estado y estados, aunque todavía el término *status* vaya siempre determinado: *status regni*, *status reipublicae*, sin embargo, como dice Marc Bloch, *La nacionalidad se nutría de*

¹² LE GOFF, op. cit., p. 213.

*aportaciones más complejas: comunidad de lengua, de tradición, de recuerdos históricos más o menos bien entendidos; sentido de destino común que imponían cuadros políticos limitados muy al azar, pero del que cada uno respondía ... La época de la que buscamos trazar la historia profunda no vio sólo formar los Estados. Vio, también, confirmarse o constituirse - expuestas aún a muchas vicisitudes - las patrias*¹³.

Otra de esas nuevas realidades son los burgueses, controladores de mercancías, de aduanas, del comercio con sus edificios, entre ellos el del ayuntamiento para sus reuniones, quienes en el siglo XIII serán ya un verdadero patriciado urbano con un amplio poder económico, pero que desde el siglo XII eran mencionados en el texto: *meliores ... quorum auctoritate pretextata villa tunc pollebat et in quibus summa iuris et rerum consistebat* (los mejores, en cuya autoridad reposaba la prosperidad de la villa -ciudad- y en quienes se concentraba lo más elevado del derecho y de los bienes)¹⁴.

Las *communitas villae* y *communitas urbis* se fueron organizando con un sentido de permanencia como se constata por los edificios construidos para una larga duración. Dichos edificios eran para los servicios necesarios de la

¹³ BLOCH, Marc, op. cit., pp. 452-453.

¹⁴ Texto citado por LE GOFF, op. cit., p. 74.

comunidad: iglesias, casas de comercio, lugares para el ayuntamiento, etc., y, esto demuestra la fuerza mayor que iban adquiriendo algunas clases y grupos profesionales, pues, aunque para algunos parezca un *continuum* las formas de las relaciones socioeconómicas como el vasallaje o la servidumbre, no obstante al estudiar su evolución se precisan diferencias importantes, por ejemplo, el villano y el hombre de la ciudad tiene mayores libertades, sus ámbitos de actividades son más amplios, el trabajo se especializa, etc., y todo ello se proyecta en la lengua, aparece la palabra *communa*, y en 1070, Guillermo de Nogent¹⁵ conservadoramente la llama *palabra nueva y detestable* porque nace de la fuerza social unificada y conlleva la idea de comunidad urbana organizada.

Los villanos quedan de manera ambivalente entre los campesinos sometidos al señor feudal y los hombres de la ciudad, la connotación semántica también es doble, casi despectiva si son vistos por los señores o si atiende a su arraigo rural; pero valiosa si es vista por los siervos, puesto que los villanos están comprendidos y son sujetos de la ley común (*common law*), es decir, son personas jurídicas consideradas con derechos por las instituciones.

¹⁵ Citado por muchos. cfr. FOSSIER. op. cit., p. 339.

Al final de la escala están los *pannosi*¹⁶ ó pordioseros sin posesiones y sin oficio; la literatura usará el término como sinónimo de feo, bajo y ruin, Geoffroi usa tal adjetivo cuando dice:

*Venit in opprobium mensae mensale lutosum, panis
furfureus, cibus asper, potus amarus, vermula
pannosus.*

[vv. 1771-1774]

*Para aprobio llegaron la vajilla de la mesa llena de
lodo, el pan de salvado, la comida áspera, el
esclavo andrajoso.*

*Mensa fuit pauper et parvula, mappa vetusta
et contrita, cibus incoctus et horridus, ipse
potus acetosus et turbidus, assecta mensae
vilis et illepidus. Totum fuit absque decore.*

[vv. 1775-1778]

*La mesa fue pobre y párvula, el mantel viejo y
usado, el alimento crudo y horrible, la bebida
misma ácida y turbia; el servidor de mesa, vil y
desagradable. Todo estuvo sin gracia.*

Una imagen de lo desagradable, de lo mal hecho, en la que *pannosus* referido al pequeño esclavo se transforma en *vilis et illepidus* de la segunda parte. El pan de salvado es lo que nos indica que el cuadro es de un villano

¹⁶ FOSSIER. op. cit., p. 360.

pobre en la primera parte, lo que se aclara ya con el adjetivo pobre de la segunda.

Muchas de las palabras que se refieren al campo y sus actividades son usadas con una carga semántica de lo viejo, lo inculto, lo ignorante. Así Geoffroi opone *civilis* o *urbanus* a *rusticus* y *agrestis*, y él, como la mayoría de los que escriben poesía y teoría de la creación poética, poco habla de los campesinos; su pluma recorre otras vías, incluso en el mismo vocabulario teórico ellos usan la metáfora del correr, discurrir, concurrir, recorrer, es decir, todos los verbos que manifiestan el movimiento de su época por distintos caminos (*viae*), eso era lo nuevo en contraposición al campesino arraigado en su tierra.

Por otra parte, los campesinos, siervos o libres, al extenderse la labor agrícola encontraron nuevas relaciones con los señores y, aunque no debemos imaginar que la situación haya llegado a un punto feliz, no obstante antes de la segunda mitad del siglo XIII, que mostró graves problemas de producción de alimentos y se llegó a la hambruna en parte de Inglaterra y Francia, período que ya no hemos de analizar, sí se presentaron en relación a la propiedad de la tierra diferentes formas como la rotulación, el manor, la tenure, etc., en las que los historiadores ven propiedades señoriales, comunales e individuales, cada

una con características peculiares que influyeron en la condición de los siervos y los campesinos libres, pues se especializó el trabajo y las remuneraciones también; por ejemplo, la labranza era la labor mejor pagada. Hubo también adelantos técnicos y se perfeccionó el arado de tiro. Todo ello trajo como consecuencia entre el 1150 y el 1250 un mayor rendimiento de las tierras, hecho necesario para alimentar a la población que había aumentado.

Ambos aspectos, el social y el técnico, se vieron reflejados en la literatura de la época que produjo los primeros libros técnicos importantes de la Edad Media sobre el tema, entre *los que tuvieron mayor éxito figura el tratado del boloñés Pietro de Crescenzi, los diversos manuales de Housesbondrie, es decir, de economía doméstica, sobre todo el de Walter de Henley, y, finalmente, la compilación, también inglesa, de la Pleta, que contiene una descripción muy concreta de la explotación agrícola, modelo a la vez que consejos a los señores para la administración de su fortuna. Todos estos libros están escritos en lengua vulgar, pues se dirigían a un público de gentes instruidas, pero no exclusivamente a los eclesiásticos*¹⁷.

Otra cosa nueva fue la aparición de gremios, corporaciones y cofradías de profesionales. En el caso específico de los comerciantes, las agrupaciones

¹⁷ DUBY, Georges. *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*. Barcelona: Atlaya. 1999³⁴, p. 123.

lograron una buena organización que los colocó casi en un nivel de igualdad con los señores, como se aprecia en las *hansas*, de las cuales quedan registros, entre otros, de la *hansa* de Londres en Flandes.

En cuanto a los oficios artesanales muestran un desarrollo significativo, pues los historiadores hablan de producción industrial sobre todo en torno a dos de ellos: la tejeduría y la herrería, lo que provocó diferencias regionales, esto es, hubo una geografía, una economía y una política de la producción artesanal, sin desdoro de que el resto de los productos necesarios dejara de elaborarse en cada parte. Toscana y Flandes trabajaban la lana, pero era importada sobre todo de Inglaterra; así también París, Londres, Milán y Nuremberg eran los centros metalúrgicos más importantes, a pesar de que las materias primas no las tenían cerca; salvo el hierro de Britania, el resto de metales llegaban de Alemania y España ¹⁸.

Geoffroi de Vinsauf nos habla de los herreros y le dan pie para una alusión *novedosa* referida a la creación; dice que si expresamos los *fabriles ritus* (costumbres fabriles) podemos hacerlo así:

*Las llamas vigilan los fuelles, se
sepulta en fuego la masa ruda, la tenaza
entrega al yunque la masa cocida por el*

¹⁸ LE-GOFF, op. cit., p. 177. SAMARKIN, op. cit., pp. 142-157.

fuego vigoroso: el mazo, cual maestro, la azota con frecuencia y reprende con duros golpes, y de esta manera obtiene lo que desea: o extrae la esfera de un casco, útil protección para la cabeza, o procrea una espada, legítima compañera del costado, o avanza la obra de la coraza, huésped del cuerpo; de ahí nace al mismo tiempo la greba inferior que la pierna toma como escudo, y la espuela, guía del caballo, que el talón adopta, y otros objetos de hierro que la habilidad arma. Figuras tan diferentes de cosas y tan variadas especies de armas consumen el hierro. El mazo suprime el golpe; los yunques respiran, después de recorrer el camino; la obra subsiste hasta la meta y termina la dieta.

[vv. 819-833]

El ejemplo respira la actividad de una *officina*, de un taller, y sin duda con las translaciones de los verbos, a través de esas metáforas y prosopopeyas las presenta vivas a los lectores a fin de que comprendan parte de ese mundo agitado con sus fabricantes artesanos.

A este respecto, Le Goff dice que se redescubre el concepto de *homo faber*, el hombre trabajador que coopera con la obra de Dios y cita el *Liber de*

aedificio Dei de Gerhoch de Reichesberg donde se habla de ... *illa magna totius mundi fabrica et quaedam universalis officina*, esa gran fábrica del mundo entero, esa especie de taller (oficina) universal ¹⁹. El hombre que trabaja y la apreciación de su trabajo ofrecen un ejemplo fundamental de la evolución y del cambio en este período, el pensador Juan de Salisbury en Inglaterra habla de los obreros y artesanos en su *Policraticus* a mediados del siglo XII, Inocencio III y el IV Concilio de Letrán los mencionarán también a principios de XIII. En síntesis las fuerzas socioeconómicas que representan entran en juego en todos los aspectos de la cultura.

¹⁹ LE GOFF, Jacques. *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1996. (tr. Alberto d. Bixio) p. 65.

CAPÍTULO VI

FORMACIÓN INTELECTUAL DE GEOFFROI

La escuela

Uno de los oficios que llegó a tener importancia capital en el siglo XII fue sin duda el de maestro que, como bien señala Le Goff, es el oficio del intelectual.

En ese siglo fue necesario renovar métodos de enseñanza, textos y autores, aunque, en general, sin abandonar todo lo útil que la escuela (*schola*) de los siglos anteriores tenía, sino variando, enriqueciendo, y profundizando más, porque las *scholae* de los siglos anteriores (VIII-XI) ya no bastaban.

Aquellas escuelas palatinas o las catedralicias de la época carolingia dieron sus frutos, y al pasar del tiempo aparecieron más iglesias o monasterios que casi siempre tenían o buscaban tener su escuela anexa, los *studia*, para formar a sus propios monjes y dar instrucción a los seculares que quisieran aprender. Esto se constata porque numerosos concilios subrayaron la obligación que tenían los centros eclesiásticos de impartir enseñanza, pero fue hasta 1170 que el III Concilio de Letrán mandó que hubiese un beneficio (léase paga) para un maestro que enseñara al clero y a los estudiantes pobres el latín.

El maestro resultó ser el canciller, o sea, el encargado de la ordenación y los servicios eclesiásticos.

Ya en el siglo XII, con el aumento de población y el surgimiento de las ciudades y la necesidad de servicios, la escuela debió cumplir con los satisfactores de cultura intelectual que se requerían en las relaciones entre los gobernantes, la diplomacia, la defensa de intereses entre individuos y estados, la redacción de documentos, las contabilidades, la atención a la salud, la redacción de leyes, etc. Para todo eso debía haber gente preparada en distintos campos del conocimiento y con diferentes niveles.

En las obras dedicadas a estudiar el tema de la educación en la Edad Media se encuentra siempre que la organización era aquella heredada de la antigüedad tardía, que consistía en las artes liberales, divididas en dos grupos y niveles, el *trivium* y el *quadrivium*. En el primero se estudiaba gramática, retórica y dialéctica, a veces el orden era gramática, dialéctica, retórica; y en el segundo, geometría, aritmética, música y astronomía, a veces el orden era aritmética, geometría, astronomía y música. Las variantes marcan la mayor o menor importancia que se daba a cada una de las disciplinas.

Los autores más críticos señalan, casi sin profundizar, que en realidad no tenemos la información para saber bien a bien cómo funcionaba tal sistema. Por

ejemplo, en determinado momento y lugar el *grammaticus* enseñaba los fundamentos de latín con su Donato, pero en otro momento el *grammaticus* estaba en un nivel superior y, más allá de Donato, leía e interpretaba a los autores clásicos tanto poetas como prosistas (*enarratio poetarum*), invadiendo los campos de la retórica y la dialéctica. De ahí que, como veremos en los intelectuales siguientes, algún maestro produjera una gramática, otro un comentario, otros hicieran énfasis en la retórica, otros las combinaran. Sea como sea, ellos entre otros, irán marcando el camino hasta el maestro que fue Geoffroi de Vinsauf, un especialista en la poética-retórica.

Antecedentes

En las escuelas palatinas carolingias la enseñanza de la retórica se basaba en el *De doctrina christiana* de Agustín de Hipona a fin de que todas las ciencias fueran ancilares de la interpretación de la Biblia. Esta enseñanza estaba reservada a los estudiosos cristianos quienes debían profundizar en las alegorías e imágenes de los textos para obtener el conocimiento pleno de frutos y de misteriosa belleza.

¿Por qué hay menos deleite en oír que los Santos son hombres, por cuya vida y ejemplo la Iglesia de Cristo desnuda a los que llegan a ella de falsas doctrinas y recibe en su

cuerpo a los que imitan sus virtudes, y que estos fieles y verdaderos sirvientes de Dios, dejando de lado el peso de los asuntos seculares, vienen a limpiarse en el bautismo, y entonces, informados por el Espíritu Santo, ponen de manifiesto el fruto de una doble caridad hacia Dios y su prójimo; por qué esto es menos deleitoso que oír la exposición de la sentencia del “Cantar de los Cantares”, donde se habla de la Iglesia como de una bella mujer; “tus dientes son como un rebaño de ovejas recién nacidas, que vienen del baño, cada una de las cuales pare dos mellizos y ninguna es estéril”? Un hombre no aprende nada de esto que no pueda aprender de las palabras más llanas sin la ayuda de la alegoría. Y, sin embargo -yo no sé por qué-, encuentro más dulce pensar de los Santos como los dientes de la Iglesia, separando a los hombres de sus errores e incorporándolos, como si estuvieran reblandecidos y masticados, en el cuerpo de la Iglesia. Y encuentro una infinita dulzura en pensar del esquilado rebaño, dejando a un lado las cargas mundanas -como si fueran sus vellones- y viniendo del baño, que es el bautismo, cada uno trayendo dos corderos- la doble ley de la caridad-, sin haber entre ellos ninguno estéril¹.

Agustín había analizado la vida interior del hombre y encontró que en su parte más profunda está y es el secreto de Dios. Tal idea se presentará en los textos medievales y en algunos será punto medular de su disertación filosófico-

¹ En SOUTHERN. R. W. *La formación de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1986. p. 70. (el *De doctrina Christiana* II, 6, en PL. XXXIV. pp. 38-39).

teológica; en el caso de Geoffroi, como veremos, el poeta debe ir siempre a su interior para encontrar ahí el plan de su obra, su idea para la poesía que crecerá con la ayuda de la mente y la razón.

La razón es también para Agustín aquella que lleva al hombre de lo sensible a lo inteligible, es decir, a la sabiduría. Además, como podemos y debemos usar la razón, gozamos de libre albedrío por lo que el hombre es responsable de sus actos, si actuó mal es responsable de su pecado. Adán fue responsable al transgredir la ley divina y para recuperarse necesitó de la gracia de la Redención. El auxilio divino unido al libre albedrío permite al hombre luchar y vencer el mal. Para él, como dice Gilson ², el hombre requiere de dos condiciones: la gracia divina y el libre albedrío para actuar bien pues *sin la gracia el libre albedrío no querría el bien o, en caso de quererlo, no podría realizarlo. Consiguientemente el efecto de la gracia no es suprimir la voluntad, sino convertirla de mala en buena*. Este poder de usar bien el libre albedrío es precisamente la libertad (*libertas*).

Estas ideas, con aceptación o rechazo, recorrerán también la Edad Media, y en Geoffroi las encontraremos enfáticamente expresadas cuando nos habla de Adán y su responsabilidad.

² GILSON, Étienne. *La filosofía en la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1967, p. 127.

La influencia de Platón en Agustín es evidente cuando trata lo que se refiere a la iluminación y las ideas, y por ello será uno de los filósofos que transmitan la línea neoplatónica, ya cristianizada, a la Edad Media. Según Hirschberger ³, para Agustín el alma que goza de libre albedrío contiene en sí misma las reglas que le prescriben la ley y la medida. En consecuencia dice Agustín: *No busques fuera. Vuelve hacia ti mismo. En el interior del hombre habita la verdad* ⁴. Esas palabras, como veremos, estarán después en Geoffroi cuando habla del hombre interior, así como también la idea de que la mente encuentra la verdad, no la crea. En ese sentido la iluminación, considerada como la verdad que irradia de Dios sobre el hombre, tampoco es algo sobrenatural, sino se trata de un acontecer natural como el sol y la luz en Platón.

A este respecto, Agustín dice:

... el alma racional aventaja a todas las cosas creadas por Dios, y está cerca de él; cuando es pura y cuanto más se adhiere a él por la caridad, tanto más participa de la luz inteligible, y tanto más podrá ver, no con los ojos del cuerpo, sino con la porción principal, que es su título de mayor

³ HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento*. Barcelona: Herder, 1977 ^{9a} (pres. tr. y síntesis de la filosofía española por Luis Martínez Gómez, S.I.), p. 295 y ss.

⁴ Cit. por HIRSCHBERGER, p. 295.

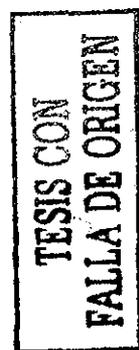
excelencia, aquellas razones cuya contemplación la hace sumamente feliz ⁵.

De acuerdo con lo anterior, Agustín admite ideas, reglas y razones eternas (*ideae, formae, species, rationes aeternae*) que son el fundamento de la verdad; por ello tales ideas eternas en el espíritu de Dios coinciden con la verdad, y, puesto que estas ideas son de Dios, se puede decir que Dios es la verdad y *verum est id quod est* (la verdad es lo que es); sobre lo cual Hirschberger ⁶ explica que la expresión <<lo que es>> no significa la conformidad del juicio con la cosa, sino con los modelos o tipos en la mente divina.

En el *De diversis quaestionibus* ⁷, encontramos las palabras de Agustín:

... cada cosa fue creada con su propia razón de ser. ¿Y dónde debemos colocar estas razones de las cosas sino en el entendimiento del Creador?

Pues él no miraba ningún modelo exterior a sí para fabricar conforme a él todo cuanto fabricaba. Luego, si la razón de las cosas, antes o después de crearlas, está en la mente del Creador, donde todo es eterno e inmutable - y a estas razones causales de las cosas llamó Platón ideas -, se deduce que ellas son verdaderas y eternas, y permanecen



⁵ *De diversis quaestionibus*, 83. 43. El texto puede consultarse en CANALS Vidal, F. *Textos de los grandes filósofos*. Barcelona: Herder. 1979. p. 32.

⁶ *Id.*, p. 297.

⁷ *Id.*, p. 31.32.

inalterables en su ser, y con su participación se hace cuanto se crea, de cualquier modo que fuere.

De conformidad con la línea de Plotino y Porfirio, Dios es todo ser: *Todo ser fuera de Dios es imagen y traslado de los modelos ejemplares (exemplaria, formae, ideae, species, rationes) que existen en su mente*⁸.

De conformidad con Filón: ha incardinado las ideas en la mente de Dios. *No constituyen ya un mundo lógico impersonal como en Platón; son ahora algo de Dios... Por un lado, las ideas no son algo en sí independientes, sino que tienen fundamento propio... Por otro, se nos revela a través de ellas un acceso a la plenitud y riqueza de la naturaleza divina. Sin caer en el panteísmo emanacionista de los neoplatónicos... puede ahora desarrollarse el drama del mundo a partir de Dios; el mundo es reflejo de su esencia, destello del divino modelo (ejemplarismo), y quien sabe leer sus símbolo y cifras, hallará doquiera la sabiduría de Dios...*⁹

Para Agustín, y para Geoffroi también, la creación cuenta con tres factores: formas eternas, y tiempo y materia que no son eternos. De los modelos divinos en la mente de Dios, que son la verdad y realidad auténticas y plenas, se copian las cosas creadas que también son reales. La materia, que es

⁸ Cit. por HIRSCHBERGER. p. 300.

⁹ Ib.

lo no formado, sirve de vehículo para la forma. El tiempo se da por el cambio y es esencialmente cambio ¹⁰.

Estos tres factores de la creación divina se encuentran reflejados en la creación poética de la teoría de Geoffroi: las ideas esenciales de las cosas, y una de ellas es la poesía; la conformación de la materia en la poesía, y el tiempo de la obra que debe ser cambiante siempre.

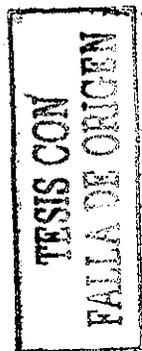
Ahora bien, sabemos que Agustín hizo uso de los instrumentos que le dio su formación retórica para exponer y defender magníficamente su doctrina, y, sin duda, fue coherente cuando, en su momento, Agustín también defendió con decisión la elocuencia y su estudio en la retórica. Retomando las ideas de Cicerón, en especial los primeros párrafos del libro I del *De inventione*, así como algunas partes del *De oratore*, señala que los hombres justos y buenos deben aprender a defender la verdad frente a los falsos y para ello la retórica es el instrumento útil que enseña a predicar y discutir con los herejes y los sofistas.

Veamos el texto de Cicerón:

Y aún a mí, cuando reflexiono largo tiempo, la razón misma me conduce especialmente a esta sentencia: a que estime que la sabiduría sin elocuencia aprovecha poco a las

¹⁰ En HIRSCHBERGER. op. cit., p. 296 y ss., y en CANALS. op. cit., introducción a San Agustín.

ciudades, pero que la elocuencia sin sabiduría casi siempre estorba demasiado; nunca aprovecha. Por lo cual, si alguien, omitidos los rectísimos y honestísimos estudios de la razón y del deber, consume todo su trabajo en el ejercicio del decir, ése se educa inútil para sí mismo, y como ciudadano pernicioso para la patria; pero el que se arma con la elocuencia, de modo que pueda no combatir las conveniencias de la patria, sino pelear en favor de ellas, ése me parece que habrá de ser un hombre utilísimo para razones tanto suyas como públicas, y amiguisimo ciudadano ¹¹.



Por su parte Agustín dice:

Pero quien tiene sólo un flujo vacuo de elocuencia, debe guardarse tanto más de ella, cuanto que gusta más a los que le oyen, en materias que carecen de oportunidad, y, cuando su público lo escucha hablar con fluidez, juzga que también habla con verdad. En verdad, esta opinión no escapaba siquiera a quienes consideraban necesaria la formación retórica, por estimar que la sabiduría sin elocuencia sirve de poco a un país, aunque la elocuencia sin sabiduría sea por lo general un gran obstáculo y nunca ayuda. Por lo tanto, si quienes nos han entregado las reglas de la oratoria en los mismos libros en que ellos trataron de esta materia, se ven obligados por la urgencia de la verdad a hacer esta confesión, aunque ignoren la verdadera y superior sabiduría que proviene del Padre de las Luces, ¿cuánto más estaremos

¹¹ CICERÓN. *De inventiore*. México: UNAM. 1997, p. 1 (trad. de Bulmaro Reyes Coria).

*nosotros, ministros e hijos de esta sabiduría, obligados a no defender otra opinión?*¹²

Un poco adelante, Cicerón continúa su argumentación y dice que el estudio de la retórica sirve para que los buenos no dejen a los malos hacer detrimento y ruina de todo usando la elocuencia, sino que ésta sirva para una vida óptima:

*Por lo cual, a juicio mío por cierto, sin embargo, hay que estudiar la elocuencia, aunque algunos abusan de ella tanto en privado como en público; pero ciertamente con más ahínco por esto: porque los malos no puedan muchísimo con gran detrimento de los buenos y ruina común de todos, en especial cuando esto es lo único que máximamente concierne a todas las cosas, las públicas y las privadas: por esto se hace segura la vida; por esto, honesta; por esto, brillante; por esto mismo, jocunda*¹³.

A su vez, Agustín la plantea enfrentando la verdad al error:

*Por tanto, dado que también tenemos a nuestra disposición el poder de la elocuencia, que es tan eficaz para defender tanto la causa errónea como la verdadera, ¿por qué no la adquieren celosamente los buenos, en servicio de la verdad?*¹⁴

¹² MURPHY, James J. *La Retórica de la Edad Media*. México: F. C. E., 1986, pp. 70-71 (el texto es *De doctrina Christiana*, IV, v. 8).

¹³ CICERÓN, op. cit., p. 4.

¹⁴ MURPHY, James J., op. cit., p. 71 (*De doctrina Christiana*, IV, III, 3).



Como puede verse, los intertextos de Cicerón en Agustín son claros, pero Agustín amplifica llevando la materia a la prédica cristiana, en tanto que abrevia lo relacionado a la vida pública y política del mundo romano de la República.

Señalemos de paso que el primer párrafo de Cicerón se repite innumerables veces en la Edad Media. La sustantiva unión de retórica y sabiduría será la piedra de toque, el fundamento para la defensa y difusión de los estudios de retórica.

Igualmente, el inicio del párrafo seis del mismo libro primero del *De inventione*, será básicamente la definición de retórica de la Edad Media: *Hay alguna razón civil que consta de muchas y grandes cosas. Y alguna parte de ella, grande y amplia, es la elocuencia artificiosa que llaman retórica.*

El *De inventione* será conocido como la *rhetorica vetus*, frente al otro tratado, para nosotros anónimo, que en la Edad Media consideraban de Cicerón, la *Retórica a Herennio* o *rhetorica nova*. Ambas ofrecieron hasta el siglo XII el apoyo teórico principal para la materia, pues, de uno u otro modo, serán la fuente de los autores de la antigüedad tardía que escribieron sobre retórica.

Casi contemporáneo de San Agustín, el gramático Elio Donato escribió su *Ars minor* y su *Ars maior*, que serán los manuales de gramática de toda la época medieval y aun de parte del Renacimiento. La primera servía en el primer nivel del aprendizaje de la lengua latina y la segunda en un nivel más avanzado, pues contiene un recuento amplio de figuras y un apartado sobre métrica. La clasificación, definición y ejemplo de figuras, que aporta del *Ars maior* junto con el de la *Retórica a Herennio*, constituye el material para la retórica y la literatura figurativa a las que pertenece sin el menor asomo de duda la obra de Geoffroi que es digna heredera de ellas.

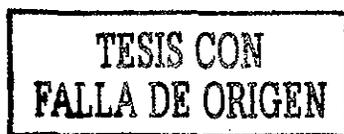
Para tener una idea más clara de lo que esto significa, me permito copiar el cuadro de Murphy en donde compara el libro III, *Barbarismus*, del *Ars maior* de Donato con el libro IV de la *Rhetorica ad Herennium*¹⁵.

El *Barbarismus* de Donato
 comparado con la *Rhetorica ad Herennium*, Libro IV,
 de Seudo Cicerón¹⁶

	<i>Barbarismus</i>	<i>ad Herennium</i>
	A. Metaplasmo	A. (Sin sección equivalente, aunque cabe incluir siete tipos de metaplasmos bajo el análisis de la <i>adnominatio</i> (<i>paronomasia</i>) en IV, xxi, 29)
	B. <i>Schemata lexeos</i>	B. <i>Verborum exornationes</i>
	1.- <i>prolepsis</i>	—
	2.- <i>zeugma</i>	—
	3.- <i>hipozeuxis</i>	—
	4.- <i>silepsis</i>	—

¹⁵ MURPHY, James J., op. cit., pp. 48-49.

¹⁶ Id., pp. 48-49.



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO VI
FORMACIÓN INTELLECTUAL DE GEOFFROI

163

5.- <i>anadiploxis</i>	— (pero cfr. 19, <i>gradatio</i>)
6.- <i>anáfora</i>	---
7.- <i>epanalepsis</i>	---
8.- <i>epizeuxis</i>	---
9.- <i>paronomasia</i>	17.- <i>adnominatio</i>
10.- <i>schesis onomaton</i>	---
11.- <i>parhomeon</i>	— (pero véase IV, xii, 18: <i>0 Tite, tute...</i>)
12.- <i>homeoptoton</i>	15.- <i>similiter cadens</i>
13.- <i>homocoteleuton</i>	16.- <i>similiter destinens</i>
14.- <i>polyptoton</i>	17.- <i>adnominatio</i>
15.- <i>hirnos</i>	---
16.- <i>polisindeton</i>	---
17.- <i>dialyton (asindeton)</i>	33.- <i>dissolutio</i>
C. <i>Tropi</i>	C. <i>Tropi</i> (El número entre paréntesis indica el orden de los tropos)
1.- <i>metáfora</i>	44.- <i>trastatio</i> (9)
2.- <i>catacresis</i>	43.- <i>abusio</i>
3.- <i>metalepsis</i>	---
4.- <i>metonimia</i>	38.- <i>denominatio</i> (3)
5.- <i>antonomasia</i>	37.- <i>pronominatio</i> (2)
6.- <i>sinécdoque</i>	42.- <i>intelectio</i> (7)
7.- <i>epiteto</i>	---
8.- <i>onomatopeya</i>	36.- <i>nominatio</i> (1)
9.- <i>perífrasis</i>	39.- <i>circumitio</i> (4)
10.- <i>hipérbaton</i>	40.- <i>transgressio</i> (5)
a. <i>histerologia</i>	---
b. <i>anástrofe</i>	<i>perversio</i>
c. <i>paréntesis</i>	---
d. <i>imesis</i>	---
e. <i>sychisis</i>	---
11.- <i>hipérbole</i>	41.- <i>superlatio</i> (6)
12.- <i>alegoría</i>	45.- <i>permutatio</i> (10)
a. <i>ironía</i>	--- (<i>per contrarium?</i>)
b. <i>antífrasis</i>	--- (<i>per contrarium?</i>)
c. <i>enigma</i>	---
d. <i>querentismo</i>	---
e. <i>paroemia</i>	---
f. <i>sarcasmo</i>	---
g. <i>astismo</i>	---

13.- <i>homoeosis</i>	—
a. <i>icono</i>	—
b. <i>parábola</i>	—
c. <i>paradigma</i>	—
D. (Excluidos los <i>schemata dianoías</i>).	D. (Diecinueve <i>sententiarum exornationes</i>).

Casiodoro (c. 490-583) fue un autor preferido en el siglo X con su obra *Enseñanza divina y secular (Instituciones)*, un amplio estudio dividido en dos partes, de las cuales la primera estaba dedicada a la enseñanza cristiana teniendo la Biblia como texto fundamental y la segunda a las artes liberales. Pero, aparte de la expresión general de todo el plan de estudios, las dos partes estaban desconectadas por completo. Es fácil leer la segunda parte simplemente como un tratado de las artes liberales, sin darse cuenta de que tienen alguna conexión con la interpretación bíblica, y esto es lo que muchos de sus lectores parecen haber hecho¹⁷.

La demostración de ello es que de todos los numerosos manuales conservados sólo tres contienen las dos partes, y la consecuencia que podemos deducir es que los estudios seculares se iban independizando.

Otro autor antiguo que adquirió fuerza desde el siglo X fue Anicio Manlio Severino Boecio (480-524) contemporáneo del anterior, quien ofrecía

¹⁷ SOUTHERN, op. cit., p. 186.

materiales de estudio para el *curriculum* de las artes liberales; pero, a diferencia de San Agustín y Casiodoro, el suyo no era un programa completo, pues no pudo terminarlo debido a lo ambicioso de su intención, que era presentar a Platón y Aristóteles en latín y a fin de completar la herencia latina con la griega.

Sus traducciones, resúmenes y comentarios circularon profusamente durante el siglo XI y fue el primer gran momento de la lógica aristotélica, cosa que no ofrecían ni San Agustín ni Casiodoro en cuyos programas de estudios el papel de la lógica era muy modesto.

En realidad, Boecio era conocido desde antes por su *De consolazione philosophiae* y sus tratados de aritmética y música, pero sus *Topica* o *De differentibus topicis* así como sus traducciones de los *Analíticos primeros*, los *Analíticos posteriores*, el *Sobre la interpretación*, los *Argumentos sofísticos* de Aristóteles, se estudiaron más a partir del siglo XI.

Lo que debe llamarnos la atención en este punto es algo que Murphy dice sobre Boecio: *Define la lógica como ratio disserendi, término que, a primera vista, podría por igual aplicarse a la gramática, la dialéctica o la retórica. Boecio parece un lógico que busca, casi con incomodidad, un sitio*

para la retórica en un mundo orientado hacia la dialéctica¹⁸. El caso es que, si buscamos en la organización escolar y posteriormente en los estatutos de las primeras universidades, no encontraremos con claridad la ubicación de la retórica que parece quedar repartida entre gramática y dialéctica, problema que atenderemos después.

En cuanto a la gramática, Prisciano, contemporáneo de Boecio, escribió *Institutionum grammaticae*, una obra para estudios gramaticales de nivel superior, después de las dos artes de Donato, pero, y esto nos importa para Geoffroi, escribió dos obras en que la poesía y la métrica son tema, *De metris fabularum* y *Partitiones duodecim versuum Aeneides principalium*, esta última con explicación interpretativa de doce versos de la *Ineida*.

Con ello se continúa la tradición de la versificación clásica que sin duda era cada vez más difícil, entre otras razones por la pérdida de la cantidad silábica que iba aumentando.

Antecedentes medievales

Ya entre los escritores completamente medievales, encontramos a Beda (673-735), en el mundo anglosajón de la Inglaterra anterior a la llegada de los

¹⁸ MURPHY, James J., op. cit., pp. 81-82.

normandos. Beda el Venerable escribió varias obras, entre ellas su famosa *Historia ecclesiastica gentis anglorum* y tres dedicadas a cuestiones del lenguaje, la fundamental *Ars grammatica*, un *De arte metrica* y un *De schematibus*, y es por estas tres que se le considera como el primer gran expositor de dichas materias en Inglaterra.

Si atendemos a los títulos de las obras gramaticales, puede deducirse que Beda juzgó que separar la versificación de la gramática general y del tratado de las figuras sería mucho más útil para su estudio.

Sin duda, lo anterior es un aspecto innovador e interesante, porque rescata del olvido una línea de la tradición antigua, aquella que buscaba la delimitación, división y separación de los diversos campos del conocimiento. Cuatro siglos después de Beda, la *Poética Nueva* de Geoffroi de Vinsauf demuestra que se ha consolidado la producción de obras especializadas.

Justamente la generación anterior a Beda se había encargado de introducir y afianzar el latín en la isla dando los primeros frutos teóricos y literarios con el vigor extraordinario de misioneros y fundadores de iglesias entre los que destacó Benito Biscop de Northumbria, quien habiendo hecho varios viajes al continente para estudiar, regresaba siempre con una gran cantidad de libros que reunió en Jarrow, de donde se alimentó Beda, de quien

Gilson dice : *un anglosajón como Beda hubiera debido, normalmente, vivir y morir sin saber una palabra de latín; mas he aquí que, en la historia de la literatura latina, su obra se coloca... a continuación de las de Casiodoro, Isidoro, Quintiliano y Varrón*¹⁹.

El alimento de Beda estuvo resguardado, fuera del continente, y sirvió para la formación de muchos intelectuales anglosajones, siendo además un acervo bibliográfico del que se copiaron después los ejemplares para el resto de Europa.

Como Beda, Alcuino fue otro anglosajón muy preparado que ayudará con sus conocimientos de gramática y retórica a Carlomagno en su programa educativo, programa que ayudó a producir el llamado renacimiento carolingio.

El problema de Alcuino en Francia era la escasez de libros y de ello se queja en una carta: *Lo digo a Vuestra Señoría para que vuestro constante amor a la Sabiduría os inspire enviar alguno de mis alumnos a Gran Bretaña, de donde traerán a Francia todas estas flores británicas. Así, el jardín del Edén no estará únicamente en York, como jardín cerrado (hortus conclusus), sino que se verá brotar en esta Turena de Francia, como un retoño del árbol del Paraíso*²⁰.

¹⁹ GILSON, Étienne. op. cit., p. 175.

²⁰ GILSON, Étienne. op. cit., p. 181.



Alcuino además escribía poesía y dicen que prefería, en privado, la *Eneida* a los *Salmos*, de manera que la materia poética seguía en pleno ejercicio.

Al lado de los estudios de literatura, o sea, la gramática, la retórica, la versificación y las figuras, se daban avances y cambios en la dialéctica o lógica o filosofía, según la llamen los autores. A este respecto quiero mencionar a Juan Escoto Erigena, porque Geoffroi de Vinsauf parece tener puntos de contacto con este irlandés del siglo IX en partes medulares de su teoría.

Escoto Erigena había estudiado griego en Irlanda y, cuando llegó a París, entre 840-847, lo perfeccionó en San Dionisio con los monjes griegos que estaban ahí. Fue entonces cuando realizó sus traducciones del *Corpus areopagiticum*²¹, los *Ambigua* de Máximo el Confesor²² y el *De hominis*

²¹ El *Corpus areopagiticum* comprende *De la jerarquía celeste*, *De la jerarquía eclesiástica*, *De los nombres divinos*, *Teología mística* y diez *Cartas*. Las obras llevan el nombre de Dionisio, y se le identificó con Dionisio, miembro del Arcópagos, que escuchó a Pablo y se convirtió (*Ilechos*, XVII, 34). En las obras se presenta como discípulo de Pablo. Los escritos aparecen en el año 532 en el curso de un coloquio teológico. El *Corpus* contiene fragmentos de Proclo (411-485) por lo que la obra que tenemos casi con seguridad debe haberse conformado a lo largo de los siglos I a V o VI. Dionisio no identifica las ideas con Dios sino que las subordina a Él. Primero fue traducido por Hilduino, después por Escoto Erigena y luego por otros. Influyó en anteriores y en Hugo de San Víctor, Roberto Grosseteste, Alberto Magno, Tomás Gato, San Buenaventura, Santo Tomás de Aquino, Dionisio el Cartujo y muchos otros. (GILSON, op. cit., pp. 76-81).

²² Máximo el Confesor o de Crisópolis (580-662) escribió muchas obras de exégesis, de liturgia y de ascética, un tratado *Sobre el alma* y unos comentarios teológicos denominados por Escoto Erigena como los *Ambigua* que tratan los pasajes difíciles de Dionisio el Arcopagita y de Gregorio Naciaceno. Para él Dios es la mónada pura, fuente indivisible e inmultiplicable. Al moverse la mónada engendra la diada, el Verbo, y luego la Triada, el Espíritu Santo. Jesús vino a re-crear a la criatura humana y tomó todo del hombre, excepto el pecado, para librarnos del pecado. El hombre abusó de su libertad y se degradó. (id., pp. 81-85).

opificio de Gregorio Niseno ²³. Como obra propia compuso el *De naturae divisione* y un *Comentario a la Jerarquía celestial* de Dionisio.

Una anécdota dice que regresó a Inglaterra a enseñar en la abadía de Malmesbury y murió asesinado por sus alumnos: *a pueris quos docebat graphiis perfossus* ²⁴. Sin embargo esto puede más bien considerarse a la luz de que su pensamiento fue condenado en los concilios de Valence y de Langres (855 y 859) y siempre se sospechó de su ortodoxia.

Lo que nos interesa de su doctrina es el énfasis que puso en las relaciones entre la razón y la fe, aspecto de concordancia u oposición que ya había sido tratado y que recogerán después los eruditos de la Escuela de Chartres; pero en él no hay respuestas únicas, sino una serie de respuestas al problema del conocimiento que varían en la historia (vista, claro, desde la postura cristiana), y en las que la fe debe presidir a la razón, pero el hombre no debe contentarse sólo con la fe, sino que ésta debe ser la guía de la razón en el camino de la interpretación de las *Escrituras*. De este modo, Erigena expresa la unidad de la sabiduría cristiana que armoniosamente ilumina el alma, aunque todavía ésta no es la luz plena, porque necesita además de la especulación

²³ Gregorio de Nisa o Niseno (c. 335- p. 394). Sus escritos son: *Sobre la formación del hombre* o *De hominis opificio*, *Comentario sobre el Cantar de los Cantares* y *Sobre las ocho Bienaventuranzas*, y *Diálogo con Macrina sobre el alma y la inmortalidad*. La razón del hombre está en el alma que no puede preexistir porque Dios crea a un tiempo cuerpo y alma. (Cfr. Gilson, op. cit. pp. 65-69).

²⁴ GILSON, op. cit., p. 189.

filosófica para llegar a la visión beatífica, es decir, la visión de la luz divina misma en la otra vida ²⁵.

El método que debe seguir la razón consta de *división y análisis*, y ambos llevan al mismo punto, pues del género supremo se llega a los géneros menores y viceversa, hasta llegar a la unidad primera. De acuerdo con eso, su idea de naturaleza es que ésta comprende todo lo que existe y lo que no existe. La naturaleza sólo puede dividirse en cuatro: la naturaleza que crea y no es creada; la naturaleza que es creada y crea; la naturaleza que es creada y no crea, y la naturaleza que no es creada y crea. Sin entrar en las discusiones teológico-filosóficas sobre las naturalezas primera y cuarta, que Gilson ²⁶ interpreta como Dios, lo referido a la segunda naturaleza, esto es, la creada y que crea corresponde a las *Ideas arquetípicas*, creadoras de las cosas, pero también creadas por Dios; en cuanto a la tercera naturaleza, la que es creada y no crea, son las cosas creadas por las *Ideas arquetípicas*. Si consideramos que Dios es el primer concepto y el cuarto, se establece una relación circular de principio a fin.

²⁵ GILSON. Étienne. op. cit., pp. 190 y ss.

²⁶ GILSON. Étienne. op. cit., p. 194.



Erigena dice que los creadores *arquetipos* han sido llamados prototipos, predestinaciones, voluntades divinas o *Ideas*, pero, sea cual sea el nombre que los filósofos les hayan dado, son los *arquetipos* o arquiformas²⁷ de las cosas.

Hirschberger explica la doctrina de Erigena así²⁸:

Al contemplarse Dios a sí mismo salen de Él desde toda eternidad, en pura intemporalidad, las ideas. En ellas se despliega Dios a sí mismo y crea con ello los principios del devenir; pues estas ideas son las verdaderas causas del ser de las cosas, las causae primordiales o prototypae.

De acuerdo con lo anterior, son las ideas mismas las que confieren el ser al mundo, que es la naturaleza creada, pero que no crea. *Cierto que el mundo sensible no reproduce la idea en su pureza; pero hacia ello tiende*²⁹.

En Erigena es fácil reconocer la herencia neoplatónica y, como dice Hirschberger, *no habla de modo distinto a como hablaron Gregorio de Nisa, el Pseudo-Areopagita y Máximo Confesor, de los que acusa fuertes influjos*³⁰.

Pero, además, como afirma Gilson, ha expuesto tan vigorosa y enriquecidamente esa herencia que la ha hecho suya³¹.

²⁷ Joannis Scotus Erigena, tr. al latín *De hierarchia ecclesiastica* S. Dionysii Areopagitic, cap. IV, PL (Patrologia Latina), 122 [1090 B].

²⁸ HIRSCHBERGER, Johannes, op. cit., p. 332.

²⁹ Ib.

³⁰ Ib.

³¹ GILSON, Etienne, op. cit., p. 198.

Ahora bien, en cuanto al Verbo, es la Idea principal en donde se encuentran la *ratio*, las *species* y la *forma* de todas las cosas. El Verbo - Dios - es bien, esencia, vida, razón, inteligencia, sabiduría, virtud, felicidad, verdad y eternidad; después de éstas vendrían el amor, la paz y un número infinito de cosas, entre las cuales me pregunto si puedo poner la poesía. La diferencia que hay es que el Verbo engendrado por el Padre es anterior a las Ideas y que ellas no son Dios como el Verbo, sino creaciones de Dios. Gilson piensa que no *deben ser consideradas como una relación de causa o efecto, sino que Erígena piensa más bien en lo que son, en el orden del conocimiento, (como) las relaciones de signo a cosa significada*. La naturaleza divina se crea a sí misma en las Ideas divinas: *seipsam creat, hoc est, in suis teophaniis incipit apparere ...*, y como *teofanía* es luz, pues todos los seres creados son luces que iluminan a Dios, son signos y símbolos para ser interpretados y para que se vea en ellos a Dios. En todo ello, Erígena sigue a Pseudo Dionisio y Gregorio de Nisa.

En su *Comentario a la Jerarquía celestial*, los ángeles son inteligencias que tienen un conocimiento inmediato de la divinidad, pero ni siquiera ellos ven a Dios, sólo puede ver sus teofanías. En los ángeles mismos hay órdenes y grados. Después está el hombre, Adán, mucho menos capaz, quien al caer

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

arrastró consigo a todo el mundo de los cuerpos; pero aquel Adán fue sólo el hombre que apareció en el sexto día de la creación, reflejo del *Hombre* inteligible que subsiste eternamente en Dios. El *Hombre* inteligible está lleno de inteligibles, pues en su pensamiento (*animus, mens, intellectus purus, nous*), todos los seres existen como *tipos* inteligibles de manera más perfecta que en la materia, lo cual surge así: *ex ipsis causis et substantiis* (las Ideas), *mundus iste, coagulatis videlicet illorum qualitibus, processerat*³² (¿caldo primordial?). El *Hombre* no puede entender la *essentia* o οὐσία, pero sí las naturalezas de las cosas en las que están la esencia y la materia. Cuando el hombre entiende es porque su alma tiene el primer movimiento, y cuando ésta ejerce el segundo movimiento funciona la razón (*ratio, virtus, logos, dynamis*). La mayor parte de lo anterior está en Gregorio de Nisa y después lo encontraremos en Geoffroi de Vinsauf.

El hombre regresará a Dios en un orden que va del cuerpo al alma y se hará vida; la vida se hará sentido; el sentido, razón; la razón, pensamiento, y de ahí a la Idea, su causa primera, siendo de tal forma devuelto a Dios. También el globo terrestre volverá al paraíso en un movimiento que irá de esfera en esfera hasta ser penetrado todo por Dios que será el final del retorno. Para la

³² Id., p. 203.

realización de semejante plan fue necesaria la venida de Cristo y su Resurrección; ¿y el infierno y el diablo? Para Erígena, siguiendo a Orígenes, eso es resto de superstición pagana. Cuando al fin Dios gane, desaparecerá de la naturaleza toda huella del mal, y los ímprobos en su conciencia estarán en la muerte eterna de la ignorancia de la verdad que es Cristo, lo cual es el peor castigo.

Hasta aquí, en líneas muy generales, resumidísimo algo del pensamiento de Juan Escoto Erígena. Pensamiento que, como dice Gilson, causó estupor con su *inmensa epopeya metafísica*, avalada con veinte autoridades citadas, entre las que destacan Agustín de Hipona, Dionisio, los dos Gregorios, Orígenes y Máximo el Confesor³³.

Es evidente que Erígena se encuentra ubicado dentro del *realismo* extremo y, aunque era visto con reservas por los hombres de las escuelas, no dejó de despertar interés y suscitar interpretaciones críticas a lo largo de los siglos.

Si nosotros leemos con atención los dos poemas mayores de la *Poética Nueva*³⁴ podemos encontrar ideas e imágenes sin duda relacionadas con la

³³ Id., pp. 207-208.

³⁴ Cfr. p. 204 y ss. de este capítulo.

concepción de Erigena y con los autores que éste tradujo por un lado, y con Agustín de Hipona por el otro.

Podría parecer que en dichos poemas Geoffroi sólo relata poéticamente pasajes bíblicos; sin embargo, un análisis detenido de ellos nos obliga a reflexionar por qué llama a Adán *enemigo tan feroz contra nosotros* (*in nos tam ferus hostis*, v. 1106), y la respuesta la encontramos en lo que Gregorio de Nisa llama la doble creación del hombre; la primera, la del arquetipo o idea del hombre; y la segunda, la de Adán, cuya mente se equivocó y no se guió por la razón [vv. 1111-1119], o cuando repite la palabra error sobre el mismo tema y señala que fue mayor la culpa de no deplorar su situación de reo que el haber degustado el fruto prohibido [vv. 1481-1482]. Todo ello es una interpretación específica de los pasajes bíblicos en que se reconoce a Erigena y a las fuentes de éste, ya que habla de error y de culpa, no de pecado, y pone énfasis en la participación de la mente que no actúa de acuerdo con la razón.

Hemos visto algunos antecedentes de carácter gramatical y uno referido a la filosofía y teología que nos llevarán a Geoffroi, pero falta anotar la continuidad y cambio de la retórica, para lo cual debemos encontrar a Gerberto de Reims quien, en el año 972, rescató el estudio de la lógica aristotélica, como

lo atestigua su discípulo Richer en una descripción sobre la enseñanza de su maestro en su cuarto de trabajo; cito a Gilson:

*Gerberto explicaba la Introducción de la lógica de Porfirio, Las Categorías y el De Interpretatione de Aristóteles y los Tópicos de Cicerón, todos con los comentarios de Boecio, y varios en sus traducciones, así como los propios tratados de Boecio sobre silogismos, definiciones y análisis lógico. Gerberto dejó de lado, según parece, los superficiales libros de texto que habían satisfecho a los estudiosos de la época carolingia y mostró el camino para un estudio más intenso y un nivel más alto de eficiencia en la lógica, que el conocido en occidente desde los tiempos del propio Boecio*³⁵.

Sin embargo la importancia de su método estaba en la retórica porque la tradición clásica en que ésta se sostenía le proporcionaba un conjunto de verdades, escondidas por siglos. Para él, la lógica tenía un carácter de hermana y compañera de la retórica, pues donde ésta busca persuadir se apoya en la otra a fin de allanar las discrepancias que puedan surgir, más que provocarlas. Será hasta el siglo XII cuando la lógica desafíe los fundamentos de las creencias religiosas o políticas. Para Gerberto, conservador y pacifista, la retórica es el arte y su esclava la lógica.

³⁵ GILSON. *Ética*, op. cit., p. 188.

*Yo siempre -escribe- estudié ambas para vivir bien y para hablar bien... porque la primera es más importante que la segunda, puede bastar para quien ocupe una posición privada, mas en los asuntos públicos entrambas son necesarias. Para hablar convenientemente, persuadir y contener con claras palabras la voluntad de los hombres sin ley es útil en sumo grado*³⁶.

Según Richer, los alumnos de Gerberto primero estudiaban lógica y luego retórica y leían a Virgilio, Estacio, Terencio, Juvenal, Persio, Horacio y Lucano; después practicaban cómo defender sus posiciones frente a un sofista.

Del programa de Agustín de Hipona al de Gerberto hay sin duda una evolución hacia la secularización de los estudios e, igualmente, hay una persistencia de la formación retórica.

Otros dos autores que reconocemos en la *Poética Nueva* son Anselmo de Canterbury (1033-1109) y Juan de Salisbury (c. 1115-1180).

El primero, con gran influencia de Agustín, escribió el *Monologium*, el *Proslogium* y el *De Veritate*, así como tratados y cartas. En el *Monologium* afirma que la fe y la razón son las fuentes de conocimiento en este orden: se cree para entender, no se comprende para creer, y la defensa de su afirmación es dialéctica: si crees debes intentar comprender racionalmente lo que crees y

³⁶ Citado en SOUTHERN, op. cit., p. 190.

eso es la inteligencia de la fe, pues si no pasas primero por la fe es presunción, y si no continúas con la razón es negligencia, *sicut rectus ordo exigit ut profunda fidei prius credamus prius quam ea praesumamus ratione discutere, ita negligentia mihi videtur, si postquam confirmati sumus in fide, non studemus quod credimus intelligere*³⁷.

La confianza de Anselmo en el poder de la razón lo llevó a pensar que con las *razones necesarias*, la razón puede afirmar los misterios de la Trinidad y la Encarnación, pero eso no significa hacerlos inteligibles pues ya no serían misterios.

Esta forma de enfrentar y resolver el problema entre razón y fe es justamente lo que sigue Geoffroi, de ahí que al tratar la Trinidad y la Encarnación expone *razones necesarias* como argumentos para afirmarlas, y no pretende explicarlas como inteligibles [vv. 1138-1140, 1145-1148, 1512-1518].

Como Erigena, Anselmo afirma que en las ideas de Dios están las cosas, y se crean al ser pronunciadas por el Verbo, pero difiere de él en que las criaturas preexisten en Dios y ellas no son sino Dios en Dios.

³⁷ GILSON. Étienne. op. cit., p. 227.

El siglo XII

¿De dónde saca Geoffroi las ideas con que se dirige al papa (sin nombrar cuál) en los versos del 1281 al 1355 ³⁸ que ya hemos citado, a lo largo de los cuales lo aconseja, sentenciosamente lo amonesta y le indica cómo debe actuar? Es claro que de Juan de Salisbury, pero esto no quiere decir que encontremos los intertextos de éste en los versos de Geoffroi, sino más bien ese tono con que viste de objetividad las palabras; pues, de la misma manera que en el *Policraticus* de Juan de Salisbury de 1161, después del “asunto Becket”, no se menciona a Enrique II, el rey, sino sólo se habla de cómo debe ser y actuar el rey, así también en la *Poética Nueva* de Geoffroi no se menciona en esa parte a Inocencio sino sólo cómo debe ser y actuar el papa. Ambos escritores tenían enfrente a dos hombres poderosísimos y no se les puede escatimar el reconocimiento a su valor.

El *Policraticus* es una obra doctrinal de la generación anterior a la de Geoffroi que había armado revuelo, dado que planteaba cuestiones políticas y morales en torno al gobernante quien, según el autor, debía hacer respetar la ley divina, pues, en caso de no hacerlo, caería en un gobierno tiránico en el que el cuerpo social no funcionaría sana ni armoniosamente y entonces, si se llegara al

³⁸ Cfr., p. 204 y ss.

punto de dañar a los ciudadanos en su religión, incluso el tiranicidio podría ser la solución. Semejantes ideas, en aquel mundo de emperadores y reyes que hacían todo lo que estaba de su parte para afianzar sus poderes, crearon una controversia que rebasaría con mucho su tiempo.

Por lo demás, para Salisbury, el poder más importante era el de la Iglesia encargada de velar porque la ley divina se cumpliera; la Iglesia era la depositaria de los dos poderes y lo único que hacía era entregar la *espada temporal* a los gobernantes civiles.

Como Juan de Salisbury, Geoffroi reconoce sin lugar a dudas la supremacía del poder del papa, pero es capaz de recordarle que en tanto que es gobernante y detentador del poder, debe ordenar (*dictare*) las leyes sagradas [v. 1284]; debe castigar a los que lucran [vv. 1287-1290] porque estos vendedores de lo ilícito ejercen su maldad, la simonía y la avaricia [vv. 1291-1305]; debe ser prudente, y debe ser modesto, no soberbio, pues si es grande es por Dios, no por él [vv. 1323-1330]. En los siguientes versos, todavía dirigidos al Papa, hay una confirmación sobre la obligación que tiene de cumplir con la obra que Dios le encomienda para que el mundo sea limpio, bello (*ut mundum faceret mundum*), añadiendo la comparación con el médico que debe curar las heridas [vv. 1331-1349].

Geoffroi dice que si el Papa es remiso, el perjuicio que resulta no sólo es personal sino público [v. 1358], y vuelve a repetir que su actitud conlleva, si no actúa bien, la *perdición pública que destruye a todos* [v. 1300] recordándonos a Juan de Salisbury que llama al príncipe *persona pública y poder público*.

Debemos explicar que las obras son muy diferentes, la de Salisbury es un tratado de doctrina político-moral cuyo tema es el análisis y la crítica del príncipe, la de Vinsauf es un manual en verso para enseñar a hacer poesía, pero eso no le impide tocar el tema en un ejemplo, que, entre otros, marca a la *Poética Nueva* frente a las demás artes versificatorias de ese momento, esto es, la referencia constante a su realidad, el tratar temas importantes con buena argumentación y bien organizados y con elocuencia precisa, adecuada al asunto, en esto es evidente su formación retórica y la enseñanza que continúa la tradición.

Ahora bien, Juan de Salisbury fue uno de los representantes de la famosa Escuela de Chartres, el centro intelectual más importante de la primera mitad del siglo XII, parte de cuya tradición señera sigue Geoffroi, como se ve.

En Chartres, desde el siglo XI, se habían formado personalidades importantes para la cultura, todos ellos discípulos de Fulberto (+1028), entre los cuales estaban Hildegardo, filósofo, físico y matemático, Reginaldo de

Tours y Berengario de Tours, los gramáticos más reconocidos de su tiempo. Lo que Fulberto había propiciado era la discusión de las artes liberales con el apoyo de textos clásicos y el estudio de los poetas latinos, y había despertado un interés especial en ciertos temas gramaticales como el de la significación y el de la derivación de las palabras, la relación entre el lenguaje y la realidad que Berengario desarrolló junto con unas normas para la elocución, sentando el precedente de lo que Bernardo del Chartres, el *grammaticus*, presentaría en las dos primeras décadas del siglo XII.

Conocemos a este Bernardo por el *Metalogicon* de Juan de Salisbury³⁹ que fue su alumno y lo admiró tanto como maestro que nos describe su método de enseñanza y lo que les decía sobre el provecho de conocer a los autores antiguos: *Estos, gracias a la diacrisis, palabra que podemos traducir por ilustración o coloración, y partiendo de la materia bruta de una historia, de un tema, de una fábula, con la ayuda de todas esas disciplinas y de un gran arte de la síntesis y de la razón, hacían de la obra terminada como una imagen de todas las artes. La gramática y la poesía se mezclan íntimamente y abarcan toda la extensión del tema. Sobre ese campo, la lógica, al aportar los*

³⁹ En el libro I del *Metalogicon*, Juan de Salisbury habla de gramática y comprende el *Trivium* con la retórica y la lógica. Es de los pocos medievalistas que cita a Quintiliano y de él toma la *praelectio* como forma para enseñar. Cfr. WOODS, Marjorie, "Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the Schools of Medieval Europe", en *Learning from the Histories of Rhetoric*, Carbondale and Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1993, pp. 91-113.

*colores de la demostración, infunde sus pruebas racionales con el esplendor del oro; la retórica en virtud de la persuasión y del brío de la elocuencia imita el brillo de la plata... Estudia atentamente a Virgilio y a Lucano y cualquiera que sea la filosofía que profeses, comprobarás que puedes acomodarla a ellos*⁴⁰.

A Bernardo pertenece la frase *somos como enanos montados sobre las espaldas de gigantes. Vemos, pues, más cosas que los antiguos y más alejadas; pero no por la penetración de nuestra vista o por nuestra mayor talla, sino porque nos levantan con su altura gigantesca*⁴¹.

Leía y explicaba a Cicerón, Séneca, Macrobio, Boecio, y también el Comentario de Calcidio⁴² al *Timeo* de Platón; de ellos toma gran parte de su postura; por ejemplo, de la *Carta LVIII* de Séneca extrajo la definición platónica de las *Ideas*⁴³, y llevando esto al estudio gramatical dijo que la relación que había entre las Ideas y sus participaciones era la misma que se daba entre una palabra primitiva y sus derivadas, porque significan lo mismo pero estableciendo relaciones distintas. A diferencia de Gerberto no subordinó

⁴⁰ LE GOFF. *Los intelectuales en la Edad Media*. pp. 29-39.

⁴¹ En SOUTHERN. op. cit., p. 213.

⁴² CALCIDIO, autor del siglo IV. d. C. Traductor y comentarista de Platón. del *Timeo* comentó del 17A al 53C. Comentó a Adrasto. Gayo. Numerio y Porfirio. Alguien afirma que el ejemplar del *Timeo* que tenía había pertenecido a Cicerón.

⁴³ *eorum quae natura fiunt exemplar aeternum.*

la lógica a la retórica, sino que introdujo la lógica en la reflexión gramatical con la ayuda de Prisciano y Boecio.

Esta esfera que comparten la lógica y la gramática venía desde *Las Categorías* de Aristóteles a través de planteamientos de problemas como ¿qué significa el nombre?, ¿qué es el verbo?, ¿qué son las preposiciones?, etc. Bernardo retoma esa filosofía del lenguaje siguiendo y ampliando la problemática que heredó de Fulberto y Berengario de Tours, de modo que todos ellos son los antecedentes de la gramática especulativa.

Una parte importante de la exposición teórica de Geoffroi en su *Poética Nueva*, trata la misma cuestión bajo el rubro de Teoría de las Conversiones ⁴⁴, ahí está una muy interesante visión de la derivación y el manejo de raíces en que cambia los adverbios por frases adverbiales o adjetivos o sustantivos.

Para hacer los cambios, dice Geoffroi, debemos guiarnos por el arte y, si la mente no encuentra el camino, el poeta debe dominarla porque sólo hay tres lugares donde puede realizar el cambio: el verbo, el sustantivo y las partes invariables. En este punto aduce la autoridad de Cicerón (*Topica*) para que la mente combata y venza allanando lo oscuro, corrigiendo lo vicioso, ampliando lo menor, quitando lo excesivo y peinando lo hirsuto.

⁴⁴ A partir del verso 1592 al 1764.

Además, Geoffroi enfatiza los cambios con sinonimia, políptoton y otras figuras de forma tal que el resultado pertenece a lo retórico y lo poético.

He aquí el primer lugar: valora el verbo. Que cambie a un sustantivo que descienda de él o de otro verbo que le corresponda por su significado igual, o bien que lo reproduzca con una imagen bastante parecida de la voz. El sustantivo sale del verbo como la rama de un tronco, y retiene el sabor de su raíz.

[vv. 1606-1611]

Del verbo <<doler>> toma así el nombre del <<dolor>>, desplázalo a cualquiera de sus casos, añade a cualquiera una estructura similar de vocablos, que corresponda a la misma materia. O también, puedes no asumir el nombre derivado del verbo, sino mejor de uno semejante que designe el dolor, como son: suspiro, me quejo, gimo, lloro. De ahí proceden los nombres de lágrimas, gemidos, suspiros, quejas. Es así como los sustantivos expresan el sentido de los verbos:

Del ánimo salen los <<suspiros>>, <<las quejas >> de la boca, <<las lágrimas>> bañan la cara, y sin cesar renuevo <<los gemidos>>.

Pero di más festivamente eso:

Desde lo profundo del pecho irrumpen <<los suspiros >>, el aire clama <<con las quejas >>.

· · · lágrimas · · · derrama la fuente de los ojos y
· · · los gemidos · · · rompen el alma.

[vv. 1634-1647]

Uno reclama su propia movilidad, el adjetivo, pero el género está en el sustantivo. Revisas sobre el sustantivo en otra parte, pero consulta antes sobre el primero en estas formas. La regla que arriba fue conveniente para cambiar el verbo, cambia el adjetivo y obedece a la ley expuesta. Aquí y allí, recorre los mismos pasos porque ambos cursos sirven a la misma vía. Lo cual luce en este tema: · · · Cándido · · · es el rostro. Cambia el adjetivo y obedece la ley expuesta:

· · · El candor · · · ilumina los rostros; con los rayos
o la luz · · · del candor · · · brilla; la faz se casará
· · · con el candor · · · ; la mejilla tiene su
· · · candor · · · del tamaño del sol; en el mundo se
hace de día · · · por el candor · · · solo de su cara.

Queda asentado este modo adecuadamente.

[vv. 1652-1664]

Cambia así el adjetivo en el sustantivo que procede de él o uno similar a él y que el prudente inventor incorpore los vocablos y embellezca su serie, de manera tal que la serie de vocablos elaborada con el sustantivo de la primera materia, capture la mente, y que varíe el colorido y aquello suene igual, aunque no sea el mismo sonido.

[vv. 1678-1683]

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

A partir de señalar que el derivado tiene el mismo sabor que su raíz, y manejando lo propuesto por Bernardo de que los derivados sólo establecen diferentes relaciones pues participan de la idea primaria, el resultado es una retórica-poética figurativa. Esa idea original es, dice él, la primera materia (*prior materia*) con la que se elabora la serie de vocablos que son iguales aunque no suenen igual. Sin alargarme más, creo que ahí está también (como en Bernardo) el neoplatonismo gramatical en cuanto al término raíz = ideas y su concepto de *materia primordialis* derivada del *Timeo*, y la doctrina de Erigena en tanto que la materia y el mundo corporal existen primero en el pensamiento, porque si quitamos de los cuerpos aquello que tienen de realidad inteligible les quedará muy poco. Las realidades inteligibles son el orden y sus especies, sus cantidades y cualidades, de ahí que la materia prima produzca una serie (orden) de palabras que varíen en color y en sonido, con las que podemos hacer los cuerpos de la poesía.

Dado que para Bernardo, quien en esto sigue a Boecio, lo real es *id quod est*, y lo que es se llama Idea, a esa corriente se le ha llamado en los textos de filosofía *realismo*. El realismo impresionó tan profundamente la gramática de ese tiempo que en opinión de algunos estudiosos, entre ellos Gilson, tuvo como

resultado que en la Universidad de París, a principios del siglo XIII, se abandonara el estudio de los clásicos antiguos ⁴⁵.

De la misma generación de Juan de Salisbury fue Thierry de Chartres que propuso un programa de estudios completos para las siete artes liberales, el *Heptateuchon*, con una antología de textos que debían estudiarse: Donato y Prisciano para la gramática, Cicerón y Marciano Capella para la retórica, Boecio y gran parte del *Organon* de Aristóteles para la dialéctica; para el *quadrivium* (aritmética, geometría, música y astronomía), partes de Boecio, Capella, Isidoro de Sevilla, Columela, Higino y Ptolomeo. También escribió un comentario al *De inventione* de Cicerón. Lo primero que demuestra su *Heptateuchon* es una amplitud mayor de textos y de autores, pero también demuestra que la organización de las artes liberales ya no funcionaba bien en el siglo XII, porque los maestros y pensadores de ese momento tenían horizontes más vastos. Estamos en la mitad de ese siglo y el foco de cultura pasará de Chartres a París, sin olvidar que en Inglaterra hay varios centros importantes como York y Oxford, que se estaba organizando ya como universidad.

En París la escuela reconocida es San Víctor y ahí Hugo (+1141) escribe su *Didascalion*, que casi con seguridad conoció Geoffroi cuando estudió en no sabemos qué escuela de París. *El Didascalion* trata sobre estudios de las artes

⁴⁵ GILSON. op. cit., p. 244.

y define *ars est recta ratio factibilium*, el arte, como técnica de un oficio, es la recta razón de hacer las cosas, y entre *todas las ciencias, se llaman artes, pues implican no sólo el conocimiento sino también una producción que deriva inmediatamente de la razón, como la función de la construcción (la gramática), de los silogismos (la dialéctica), del discurso (la retórica), de los números (la aritmética), de las medidas (la geometría), de las melodías (la música), de los cálculos del curso de los astros (la astronomía)*⁴⁶.

Pero Hugo habla ya de otras artes, las *liberales* o *scientiae adulterinae*, las que también son siete: el hilado, la armería y carpintería, la navegación o comercio, la agricultura, la caza y cocina, la medicina y el teatro, todas bajo la designación común de mecánica, en contraposición a la ciencia práctica que comprende la ética dividida en dos, la económica y la política.

Ante tal profusión de artes que rebasa el *quadrivium*, la escuela tuvo la imperiosa necesidad de abrir sus horizontes, y en el caso de la retórica se propuso la siguiente división: *demonstratio* (dialéctica), *pars probabilis* (retórica propiamente dicha) y *pars sophistica* (sofística), haciendo una especie de conjunto entrelazado que fortalece su papel en el sistema, aunque todavía siga defendiéndola a partir del *De inventione*. Naturalmente que esa

⁴⁶ En LE GOFF, *Los intelectuales de la Edad Media*, p. 68.

concepción está relacionada con el *corpus* de autores que Hugo pide para su programa: Aristóteles y Cicerón.

En San Víctor, Andrés y Ricardo siguieron pidiendo la ampliación de los programas frente a los cornificenses que pedían lo contrario. Los cambios en el sistema educativo se fueron dando para satisfacer las necesidades que la sociedad tenía sobre todo de gente preparada para funciones administrativas y comerciales de diversos tipos, pero sería injusto no mencionar otra necesidad, para nosotros tal vez más importante, la del grupo que deseaba leer y aprender, el público receptor de poetas y filósofos tanto de los de su propio tiempo como de los antiguos. Todo junto provocó progresivamente la especialización de las escuelas y de los maestros; la *Poética Nueva* es una muestra de ello, su papel dentro de las obras dedicadas al lenguaje es la de enseñar a hacer poesía; su objetivo no es enseñar la gramática, ni la versificación, ni a escribir cartas o documentos más o menos oficiales. Fue entonces cuando Chartres se especializó en el *quadrivium*, pero no pudo dejar sus clásicos porque Virgilio se estudiaba como suma del saber antiguo y, en consecuencia, unido a los filósofos de la física, la Naturaleza tuvo su momento de omnipotencia. Esto se comprende más al leer, en casi todos los filósofos-teólogos, que la naturaleza creada por Dios, a veces sinónimo de Dios, a veces copartícipe de Dios, fue

uno de los conceptos más repetidos en esos siglos. El citado Thierry de Chartres escribió su *Hexaëmeron* donde explicaba la obra de los seis días de la creación *secundum physicam*, y presentaba la visión del universo en globos concéntricos. Bernardo Silvestre, en su *De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus* dice que el hombre contiene en sí todo lo del universo y hace que la Naturaleza se queje del desorden, pero como ella es potencia fecundante, *mater generationis*, pone orden en el cosmos y establece sus leyes para que el mundo sea racional. La ortodoxia de Chartres afirma la supremacía de Dios ante esa Naturaleza personificada que es un organismo propio y tiene un alma. Cuando *Natura* se queja, suplica a *Nous* que remedie el caos de *Hyle* en una alegoría prosopopéyica característica de la formación literaria de Chartres. Con estas concepciones sobre la naturaleza, la creación y las ideas se reafirma el realismo extremo de Chartres que habrá de suavizarse en el realismo moderado de Juan de Salisbury o, tal vez, de Geoffroi de Vinsauf.

Nuestro autor aprende tal concepción de la naturaleza en la cultura de su mundo, por lo cual no debe extrañarnos lo que nos dice al respecto, en su poema de luto por Ricardo Corazón de León que ya he citado en parte. Geoffroi apostrofa a la Naturaleza diciendo:

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

No concebía añadir nada mejor, él mismo (Ricardo) fue todo lo que la Naturaleza pudo ... y de ti, Naturaleza, me quejo: porque ¿acaso, mientras el niño era todavía puro, mientras estabas junto al recién nacido en la cuna, no estuviste dedicada a él?... Te agradó tender y retirar la mano al mundo, dar así y suprimir el regalo. ¿Por qué irritaste al mundo? O regresa al sepultado o forma uno semejante.

[vv. 394-405]

Vemos ahí la Naturaleza personificada como en Bernardo Silvestre y otros más. Esta Naturaleza es la formadora del hombre, es quien lo cuidó de niño como madre que lo concibió; igualmente, lo quitó del mundo, mas puede formar otro semejante, aunque en el caso de Ricardo ya no, porque no tiene con qué repetirlo.

Si se quedara hasta ahí el poema, para nosotros no habría problema, pero para la ortodoxia católica sí, pues podría pensarse que Geoffroi había caído en el panteísmo Naturaleza = Dios, por lo cual para el poeta es necesario continuar a fin de remarcar que Dios está por encima de la naturaleza y es *optima rerum*. Entonces apostrofa a Dios por la muerte de Ricardo, le reclama a Dios, eso sí como ejemplo poético, pero le reclama: *Hubieses podido preservarlo ...*, el poema acabará aceptando que Dios lo hizo para enseñar a los

hombres una sentencia: *cuán breve es la risa, cuán larga la lágrima del mundo.*

En los versos 1415 a 1426 encontramos la queja y el sufrimiento de Naturaleza cuando Cristo muere:

Llorad juntamente conmigo toda clase de materias: cielo, apaga tus luces; aire, oscurécete; mar, ruge; tierra, tiembla; a un mismo tiempo, llorad todos los elementos. Luego toda la tierra se estremeció con estrépito y se abrió. Mostraron sus signos toda clase de materias, el cielo apagando sus luces, el aire oscureciéndose, el mar rugiendo, la tierra temblando.

Y eso no sucedió por la acostumbrada variación de las cosas, sino porque el Señor de la Naturaleza había sufrido la violencia de la muerte. Simultáneamente, igual violencia padeció la Naturaleza compelida por tu dolor.

De nuevo la relación de una Naturaleza poderosa, pero sometida a Dios. Ahí están los cuatro elementos que venían de los presocráticos y que representan el origen de toda clase de materias, pero ¿el fuego? El fuego es el cielo en donde está el sol, según la explicación del chartrense Thierry que quiere hacer concordar los cuatro elementos con los dos de la Biblia: cielo y tierra⁴⁷.

⁴⁷ GILSON. Étienne, op. cit., p. 252. DE WULF. Mauricio. *Historia de la filosofía en la Edad Media*. México: Jus, 1945. p. 160.

Hay otras naturalezas en la obra de Geoffroi, pero éstas son las de la lluvia, del invierno, de la primavera, de la nieve, etcétera.

Está también la naturaleza misteriosa de la Trinidad y de Dios hombre, frente a las que él mostró respeto y aceptación del dogma, como ya lo vimos, siguiendo la doctrina de Anselmo.

Un contemporáneo de Geoffroi, Alán de Lille, teólogo y poeta como él, no parece pertenecer a un grupo determinado sino que, como él, muestra la influencia del platonismo y los neoplatonismos característicos de la época, incluyendo aquel de Erígena. Para ambos, los estudiantes son ya un público más amplio acostumbrado a oír las grandes discusiones teológicas y las prédicas encendidas, y ambos están interesados en los temas de su actualidad, por ello es muy posible que el *De planctu naturae* de Alán haya sido conocido por Geoffroi pues encontramos importantes puntos de contacto en las obras de los dos.

Primero, la visión de la naturaleza de origen chartriano que conduce a Alán a exponer que la Naturaleza desea ver al hombre perfecto, casi como Ricardo es para Geoffroi, pero la Naturaleza se queja, como en Geoffroi, por los crímenes cometidos. Esa Naturaleza es fecundada fuente de donde brotan los seres, fuente de vida universal, y da sus reglas y un orden, da la belleza, pero está siempre sometida a Dios, conforme al típico naturalismo cristiano del siglo XII.

Ella está orgullosa de su poder y sólo es humilde ante Dios, primer creador, en tanto que ella necesita la materia, los elementos, para trabajar sin perder de vista el modelo de las Ideas divinas ⁴⁸, que Alán llama *Noûs* o pensamiento creador que se plasma en la creación de la Naturaleza, enlazando así a Dios, *Noûs* y Naturaleza ⁴⁹, como podemos ver en el siguiente fragmento de su *De planctu naturae*. Las estrofas sáficas menores en el original latino nos indican la altura de la poesía y la preparación de su autor ⁵⁰.

O Dei proles

*O Dei proles, genetrixque rerum,
vinculum mundi, stabilisque nexus,
gemma terrenis, speculum caducis,
lucifer orbis.*

*Pax, amor, virtus, regimen, potestas,
ordo, lex, finis, via, lux, origo,
vita, laus, splendor, species, figura,
regula mundi,*

*Que, tuis mundum moderans habenis
cuncta concordia stabilita nodo
nectis, et pacis glutino maritas
celica terris.*

*Que noys puras recolens ideas,
singulas rerum species monetas,
rem togans forma, chlamydemque, forme*

Hija de Dios

*Hija de Dios, madre de lo creado,
vinculo del mundo y lazo indisoluble
gema de lo terreno, espejo de lo caduco,
del orbe estrella.*

*Paz, amor, virtud, guía, sostén,
orden, ley, meta, camino, luz, origen,
vida, gloria, esplendor, forma, figura,
regla del mundo,*

*Tú, con tus riendas gobernando al mundo,
estable todo con concorde mudo
atado tienes, y con el nexo de la paz desposas
cielo con tierra.*

*Tú, Noûs, las puras ideas venerando,
acuñas cada aspecto de las cosas,
las celas con la forma, y de la forma el manto*

⁴⁸ GILSON, op. cit., pp. 294-295.

⁴⁹ *Lirica Latina Medieval*, pp. 556-557. Ahí se encuentra el fragmento citado.

⁵⁰ La obra está escrita en prosa y en diversos tipos de versos.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

197

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO VI
FORMACIÓN INTELECTUAL DE GEOFFROI

pollice formas.

*Cui favet celum, famulatur aer,
quam colit tellus, veneratur unda,
cui velut mundi domine tributum
singula solvunt.*

*Que diem nocti vicibus catenans,
cereum solis tribuis diei,
lucido lune speculo soporans
mbila noctis.*

*Que polum stellis variis inauras,
etheris nostri solium serenans;
siderum gemmis, varioque celum
milite complens.*

*Que novis celi faciem figuris
protheans mutas, animumque vulgus
aeris nostri regione donans
legeque stringis;*

*Cuius ad nutum invenescit orbis,
silva cripatur folii capillo,
et sua florum tunicata veste
terra superbit.*

*Que minas ponti sepelis et auges,
syncopans cursum pelagi furoris,
ne soli tractum tumulare possit
equoris estus.*

*Tu mihi causas resera petenti,
cur pelis terras, peregrina celis?
Cur tue nostris deitatis offers
munera terris?*

Ora cur fletus phrivia riganur?

tu dedo plasma.

*El cielo te honra, te asiste el aire,
te enaltece la tierra, el agua te venera:
como a señora del mundo, tributo
todos te ofrecen.*

*De alterno modo enlazando día y noche,
la antorcha del Sol al día proporcionas,
adormeciendo con el lúcido espejo de la Luna
la umbrosa noche.*

*Con múltiples estrellas el firmamento doras,
serenando el sitial de nuestro cielo;
con un diverso ejército de astrales gemas
el cielo llenas.*

*Interviniendo con figuras nuevas, la faz
del cielo truecas, y el espíritu del vulgo,
atendiendo a la región de nuestro firmamento
tú lo controlas.*

*Se rejuvenece el orbe a una señal tuya;
se cubre el bosque con la cabellera de sus hojas;
y con su manto de flores revestida
la tierra reina.*

*Tú aplacas o incrementas las amenazas del pomo,
alterando el curso del furor marino,
para que del mar las olas recubrir no puedan
la línea costera.*

*Pero da contestación a mis preguntas:
¿Por qué a tierra retornas abandonando el cielo?
¿Por qué concedes a estas tierras maestras
los dones de tu deidad?
¿Por qué riega tu rostro la lluvia de tu llanto?*

Quid tui vultus lacrimae prophetant? *¿Qué es lo que quieren decir las lágrimas de tu cara?*
Fletus interni satis est doloris *Y es que el llanto es la voz más elocuente*
lingua fidelis. *de un intenso dolor.*

Como Alán de Lille y siguiendo ambos la tradición retórica, filosófica y teológica de muchos escritores y pensadores de su época, maneja Geoffroi los antónimos para mostrar que Dios es luz y Lucifer es oscuridad. En una fuerte contraposición de elementos, la luz engendra luz, y la maldad de Lucifer, que consistió en la soberbia y la envidia, arrojó ruina y creó el desorden.

Sin embargo, ni Alán ni Geoffroi caen en el maniqueísmo de los cátaros y se cuidan muy bien de conservar la ortodoxia, lo que los lleva a tener una visión positiva y grata de lo corporal y del mundo. *El mundo corporal es bueno, ya que Dios hizo al mundo por bondad, y con sabiduría lo creó sometido a las vicisitudes del tiempo, a fin de conducirnos a su autor...*⁵¹

Es por este reconocimiento de lo corporal como algo bueno que Geoffroi hace sus modelos de *descriptions* en la *Poética Nueva*. La descripción de la mujer, siguiendo los cánones clásicos recuperados desde el siglo XI, es mucho mejor y más completa, como buen ejercicio escolar, que la de muchos escritores y en ella la presentación de cada parte, incluyendo el pecho y la cintura, nos ofrece ese elemento de liberalidad propio de algunos círculos sociales, las cortes de amor, y

⁵¹ GILSON. op. cit., p. 289.

de los pensadores más humanistas. No obstante, Geoffroi nunca será vulgar u obsceno. Esencialmente es un maestro, así que de *ciertas partes* guarda silencio.

Que el compás de la naturaleza trace antes el círculo de la cabeza; el color del oro haga rutilar el cabello; lirios florezcan a la altura de la frente; a los jacintos negros iguale la forma de las cejas; la forma de la vía láctea separe los gemelos arcos; la regularidad corrija el trazo de la nariz para que no la acorte o la alargue más allá de lo justo; centinelas de la frente, irradien a ambos lados, gemelos en su luz esmeraldina, los ojos parecidos a las estrellas; émula de Aurora sea la cara, ni rubicunda ni pálida, sino con ambos colores al mismo tiempo, no uno solo ni otro. Que resplandezca la boca con su pequeña forma como de un semicírculo; se muestren los labios como preñados y turgentes, pero que rutilen con moderación encendidos pero con un fuego dulce; el orden enlace niveos dientes, todos del mismo tamaño; sea igual la perfumada fragancia del incienso y de la boca, que Natura, más poderosa que el arte, pula más el mentón que un mármol pulido. Que el sostén de la cabeza sea una columna láctea preciosa en su color, la cual mantenga en alto el espejo del rostro. Emane de la cristalina garganta un cierto fulgor que pueda reflejar los ojos de quien la mire y robarle el corazón. Con ley segura se armonicen los hombros de tal manera que no se tiendan como si descendieran, ni se yergan como si se elevaran, sino que permanezcan rectos; y que agraden unos brazos deliciosos por su forma tan agraciada como larga. La sustancia flexible y

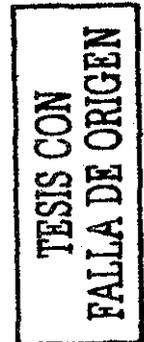
delicada, la forma torneada y blanca como la leche, la línea alargada y recta confluyan en tiernos dedos; el encanto de las manos ostente en ellos. El pecho, imagen nevada, realce las elevaciones a ambos lados de los pezones como si fueran colaterales gemas virginales. Que el lugar de la cintura sea estrecho, circunscrito a la brevedad de un puño. Guardo silencio sobre las partes inferiores: de ello habla con mayor conveniencia el ánimo que la lengua. Pero que la pierna se extienda grácil: el pie de una eximia brevedad juguete con su propia brevedad.

[vv. 568-602]

Como la mujer se puede describir vestida, el ejercicio escolar se completa con la segunda *descriptio* del atavío. Es evidente que esa mujer es una mujer rica y noble porque el oro, las joyas y el lino blanco, la adornan por doquier, pero ¡cuidado!, el rostro debe ser más bello que las riquezas que la cubren, de modo tal que Júpiter la encuentre mejor que Alcmena, Diana, Calixto, Ío y las otras que Ovidio le cuenta. Esa mujer no es una figura de la mitología, es la mujer del siglo XII.

Si quieres pintar el atavío de una figura ya pintada:

Que una bella cabellera entrelazada a lo largo de la espalda se entrence con oro; que un círculo de oro irradie su brillo a la frente; déjese al descubierto la cara, vestida sólo con su propio color; un collar lleno de estrellas ciña el blanco cuello; la orla del vestido albee por el lino; el manto centellee



*por el oro; cubra la parte media un cinturón con joyas
radiantes por doquier; los brazos luzcan pulseras; rodee el
oro los delicados dedos, y una joya más magnífica que el oro
difunda sus rayos; compita el arte con la materia en el diáfano
vestido. Que nada pueda ni la mano ni el ánimo añadir a tales
arreglos. Pero más apreciada será la cara que tan rico atavío.
¿Quién puede ignorar los fuegos de esta antorcha? ¿Quién no
encontrará tal flama? Si en otros tiempos Júpiter la hubiese
visto, ni transformado en Anfitrión jugaría con Alcmena, ni
asumiría la apariencia de Diana para con su gloria
desflorarle a ti, Calixto; ni engañaría a Ío con una nube, ni a
Antíope con un sátiro, ni a la nacida de Agenor, con un toro,
ni a ti, Mnemosine, con un pastor, ni engañaría a la
engendrada por Asopo con fuego, o a Deois con una
serpiente, o a Leda con un cisne, o a Dánae con oro. Rendiría
culto a ésta sola y a todas vería en ella.*

[vv. 605-626]

Ciertamente las descripciones han tenido sus cánones establecidos desde la antigüedad clásica y quizá por eso mismo reconocemos en ellas la menor o mayor maestría de un autor. Las de Geoffroi siguen punto por punto lo que se necesitaba en un ejercicio de escuela, como hemos señalado, pero la precisión en el manejo del lenguaje y la claridad con que se enseña el tema volvieron estos ejemplos del maestro clásicos también para los siglos XIII y XIV, de suerte que otro poeta Geoffrey, el famoso Chaucer (c. 1340-1400), admirador y

estudioso de la obra del maestro, a veces lo invoca y muchas lo va siguiendo en su creación, como lo demuestran algunos estudios realizados al respecto. ¡Claro, eran aquellas épocas sin fotografías, ni películas!, las descripciones escritas y las pinturas nos presentaban a las personas. Aquí está la Madame Eglentine de Chaucer en el prólogo a sus *Cuentos de Canterbury*.

Había también allí una monja, una priora, de sonrisa muy ingenua y recatada; su mayor juramento era solo: ¡por San Eloy!

Y se llamaba Madame Eglentyne.

Cantaba muy bien el oficio divino, entonándolo con sonido nasal y muy propiamente, y hablaba francés con corrección y elegancia, al modo de Stratford-atte-Bowe, pues desconocía el francés de París.

A la hora de comer se advertía que estaba bien educada, no dejaba caer bocado de los labios, ni mojaba los dedos en la salsa; sabía llevarse un bocado y cuidar de que ni una gota le cayera en el pecho.

En la cortesía cifraba sus delicias.

Limpiaba su labio superior con tanto esmero que en su copa, después de haber bebido, no quedaba ninguna huella de grasa.

Muy correctamente se comportaba cuando comía, y en realidad era muy amable y alegre, y de agradable presencia; y se esforzaba en imitar las maneras de la corte y en exhibir un porte majestuoso, y en que la consideraran digna de respeto.

En lo tocante a sus prendas morales era tan bondadosa y compasiva que habría llorado si hubiera visto un ratón cogido en una trampa, muerto o desangrándose.

Tenía perritos que alimentaba con carne asada o con leche y bollos.

Y lloraba amargamente si alguno de los perritos moría o si alguien lo castigaba rudamente con una varilla.

Era todo sentimiento y tierno corazón.

Llevaba su toca plegada con gran primor; su nariz era bien proporcionada, sus ojos pardos como el vidrio, su boca pequeñísima, delicada y roja; tenía, por cierto, hermosa frente, casi de un palmo de ancha, si no me engaño; y apenas llegaba a la estatura ordinaria; muy pulcro era su manto, según observé.

Arrollado al brazo llevaba un rosario doble de cuentas de coral, con las glorias verdes, y de él pendía un broche de oro muy brillante en el que se veía escrita, en primer lugar una A coronada y a continuación: Amor vincit omnia!⁵²

Los críticos dicen que es burlesca la descripción, otros encantadora, alguno, que es un arquetipo. Creo que todos tienen razón, es el resultado de las enseñanzas de un gran maestro a un gran creador.

⁵² POWER, Eilcen, *Gente de la Edad Media*, Argentina, EUDEBA, pp. 90-91.

Los poemas mayores de la *Poética Nueva*

Veamos ahora los dos poemas más extensos de *La Poética Nueva* de Geoffroi⁵³ a los que hemos venido haciendo referencia desde que presentamos a Agustín de Hipona y Erigena como antecedentes de nuestro autor hasta este punto. Los pongo a continuación señalando en los márgenes las diferentes influencias que hemos analizado a lo largo de este capítulo.

- | | |
|--|--|
| <p>La culpa de Adán recae en todos sus descendientes. →</p> | <p><i>¡Cosa mala! ¡Cosa peor que otras! ¡La peor de todas las cosas!
¡Oh manzana! ¡Oh misera manzana! ¡Oh miserable manzana!
¿Por qué te tocó el gusto de Adán? ¿Por qué todos lloramos la culpa de Adán? Fue esta degustación de la manzana la pública causa del mal. Un padre, tan feroz enemigo contra nosotros, muestra que él no es padre; de rico, pobre; de feliz, misero; de entre luz tan grande, relegado a las tinieblas. ¿Dónde ahora el paraíso y aquel placer del que eras dueño? Te digo, la más importante de las cosas, ¿de dónde surgió para ti tan gran crimen? Con la mente te equivocas favoreciendo la acción de tu mujer, degustando lo vedado, defendiendo los hechos con la palabra. Entonces, al favorecer y degustar y defender, ¿acaso no te hundes con razón? Así pues, di, ¿por qué tomaste un fruto tan nocivo?</i></p> |
| <p>Responsabilidad de un padre que es nuestro peor enemigo. La doble creación del hombre-Gregorio de Nisa. Mens (Noûs-pensamiento) → Bernardo Silvestre-Alán de Lille.</p> | <p><i>—Me lo ofreció mi cónyuge —Pero, ¿por qué lo probaste? — Me persuadió de que no era dañino. — ¿Por qué estabas de acuerdo? — Temi que se molestara. Después del hecho, ¿por qué tardar tanto en deplorar tu culpabilidad solicitando el perdón de Dios? Di, ¿en este asunto cuál es la razón de la muerte? —</i></p> |
| <p>Libre albedrío → San Agustín-Gregorio de Nisa-Pseudo Dionisio-Bernardo de Chartres-Juan de Salisbury.</p> | <p><i>Hubo sólo error en lugar de razón.
Libre es el que no es esclavo de los vicios. Y ya que Adán fue siervo, ¿acaso gozaremos de la libertad? Si él, poderoso por su virtud tan grande, no resistió al enemigo, ¿cómo resistiremos los frágiles? Por el enemigo empezó la caída, y por su arte hemos caído, y sin caída no podemos vivir los corruptos. Para los caídos, lo útil es este tipo de auxilio: las lágrimas, los ayunos,</i></p> |
| <p>Doctrina de la razón. →</p> | <p><i>siervo, ¿acaso gozaremos de la libertad? Si él, poderoso por su virtud tan grande, no resistió al enemigo, ¿cómo resistiremos los frágiles? Por el enemigo empezó la caída, y por su arte hemos caído, y sin caída no podemos vivir los corruptos. Para los caídos, lo útil es este tipo de auxilio: las lágrimas, los ayunos,</i></p> |
| <p>Compasión del hombre que es frágil. Humanismo, Juan de Salisbury →</p> | <p><i>siervo, ¿acaso gozaremos de la libertad? Si él, poderoso por su virtud tan grande, no resistió al enemigo, ¿cómo resistiremos los frágiles? Por el enemigo empezó la caída, y por su arte hemos caído, y sin caída no podemos vivir los corruptos. Para los caídos, lo útil es este tipo de auxilio: las lágrimas, los ayunos,</i></p> |
| <p>Auxilios Cristianos. →</p> | <p><i>siervo, ¿acaso gozaremos de la libertad? Si él, poderoso por su virtud tan grande, no resistió al enemigo, ¿cómo resistiremos los frágiles? Por el enemigo empezó la caída, y por su arte hemos caído, y sin caída no podemos vivir los corruptos. Para los caídos, lo útil es este tipo de auxilio: las lágrimas, los ayunos,</i></p> |

⁵³ Vv. 1102-1221. 1248-1531.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO VI
FORMACIÓN INTELECTUAL DE GEOFFROI

205

- los salmos. El espíritu inmundo no daña a aquel para quien Dios es más poderoso que el mundo. El que no pone su esperanza en el enemigo ¿cómo puede temer al enemigo? Si el hombre, cargado de pecados, sólo suele estar con los suyos, la ley justa no permite que pertenezcamos a su plebe. No sea que las tormentas nos hundan con su gravedad, conservemos lo honesto y evitemos lo malo, porque la virtud es la mejor de las cosas, el vicio la peor de todas, nada hay igualmente pernicioso.*
- *En esto tenía experiencia aquel que tuvo clemencia, quien dignándose a nacer vino para renacer de la muerte. Él fue el único que pudo ser lo que sostuvo a todos. Éste, en cuerpo sin mancha, y no capturado por el arpón del crimen, hombre sereno y bueno burló a la inicua serpiente que se burló de nosotros; y, convertido en hostia, destruyó al enemigo y al morir, lo remató. Serpiente, autora de la envidia y enemiga de nuestra estirpe, ¿por qué condenaste a Cristo con la cruz? ¿Acaso lo merecía? Pero si estaba limpio de toda mancha. ¿Pensaste que su cuerpo era un fantasma? Pero si tomó verdadera carne de una virgen. ¿Crees que era solamente hombre puro? Pero si demostró con su virtud que era Dios. Por ello, con razón eres condenada. Recuerda: el siervo que condena a su señor, a su vez es condenado por él.*
- *Así la condenación cesó justamente en el punto en que había empezado. Pues, primero, el enemigo había condenado a Eva; segundo, Eva al varón; tercero, el varón a todo lo que era su estirpe; cuarto, la estirpe a Dios; en último lugar, Dios al enemigo, para quien fue, él mismo, la muerte; pudo y así sostuvo al orbe; lo sostuvo y se ofreció; se ofreció, porque redimió todas las cosas juntas. Si contendiera con su propio poder, habría salvado todo sin esfuerzo. En efecto, su potestad es la omnipotente virtud y a él es dado poder todas las cosas con un simple gesto o con la palabra o con sólo querer. Veis lo que pudo: sigue por qué no quiso: he aquí el tenor de la causa. Si hiciera violencia al enemigo, podría en esto ser injusto al hacerlo, sin duda tal cosa era evidente. Por lo cual —pero ahora transito por lo conocido— la regla del derecho había afirmado que así como el enemigo mortificó falazmente al hombre, de la misma forma el hombre, capturado por el arpón de la divinidad, mortificaría sutilmente al enemigo.*
- *Por esta razón, Dios vino a morar entre nosotros con carne verdadera, no pudo ser señalado por la mancha de la carne, y finalmente nos purificó con su sangre. El cual, poderoso de vida y muerte, anuló una y otra; pues muriendo anuló la vida y resucitando la muerte, y redimió a los suyos no la vida precedente,*
- Respuesta ética
Ortodoxia católica-Juan de Salisbury. Las sentencias. →
- Redención y misterio de la encarnación (ortodoxia católica), San Anselmo, Hugo de San Víctor. →
- Cristo - Dios y hombre, ortodoxia católica. Boecio (*Liber de duabus naturis et una persona Christi*) Gilberto de la Porrée. →
- Visión circular. →
- Omnipotencia de Dios, el voluntarismo divino, Hugo de San Víctor. →
- Dios no puede ser injusto, Hugo de San Víctor, San Agustín, Erígena. →
- Afirmación de Dios, hombre sin mancha, Orígenes, Gregorio de Nisa, Pseudo Dionisio Areopagita y Máximo el Confesor, Bernardo de

Chartres y Alán de Lille.
Contra las herejías herederas
del maniqueísmo. Redención
del género humano. Entrega
del hombre a Dios. San
Agustín, Erigena, Hugo
de San Víctor. →

sino la recobrada.

Traidor de la naturaleza humana, traidor, digo, ¿dónde está ahora tu fuerza? ¿Dónde tu fuerza? Su muerte anuló tus vínculos. Con maravillosa fuerza su muerte anuló tus vínculos. ¡Qué muerte feliz! ¡Qué feliz muerte! Ella fue nuestra redención. Su muerte sanó las heridas del alma, lavó inmundicias, suprimió culpas. ¡Oh qué gracia santa de Cristo! ¡Qué grata piedad! A ti, fuente de piedad, por esto me entrego por completo. Da, quita flagela, perdona, ordena, prohíbe, haz cualquier cosa que quieras: he aquí, Señor, a tu siervo; usa a tu siervo como te plazca, te agradezco lo que hagas. Jesús, tan bueno, ¿cómo te llamaré? Te llamaré piadoso, o la piedad misma, o fuente de piedad, o añadiré más, eres el mejor.

Afirmación de las dos naturalezas en Cristo explicadas con razones necesarias. Boecio, Bernardo de Chartres, Anselmo de Canterbury, Gilberto de la Porrée. El tema de la → doble naturaleza está en Gregorio de Nisa, el Pseudo Dionisio y de ahí lo toma Erigena en el siglo IX y con su traducción lo transmite a los posteriores, especialmente a los de la escuela de San Víctor, Hugo y Ricardo. Razones necesarias para explicar el por qué de la doble naturaleza y la redención. Anselmo de Canterbury, Bernardo de Chartres. Obligación del hombre con el Redentor. Razones éticas, Bernardo de Chartres, Juan de Salisbury. Afirmaciones del misterio de la encarnación y la virginidad. La Naturaleza del hijo y de las personas divinas una sola. Razones necesarias. Contra las → herejías. San Anselmo, Bernardo de Chartres, Hugo de San Víctor, Alán de Lille. El culto a María de San Bernardo de Clairvaux.

Él, tan grande, quiso ser pequeñito. Viniendo en la figura de siervo vino a recobrar las ovejas que había perdido, que le fueron robadas por el enemigo con violencia; no conforme a un juicio, a no ser que venciera al enemigo, así como antes había sido vencido el hombre. Pero él debió ser o un hombre puro o un ángel o Dios, no pudo ser sólo un hombre puro, porque el enemigo impuro vencería al hombre puro, y éste podría incurrir en despreciables caídas. No podías como ángel, porque, como la naturaleza propia del ángel se hubiera manifestado, no permanecerías en la nuestra. Con todo, permanecerás. Permanecerás porque las dos naturalezas, con firme virtud, resistieron y nos redimieron. Cuesta menos ser creado que ser redimido. En consecuencia, el hombre renovado estaría menos obligado con quien lo crea y más con quien lo redime, pues así habría necesitado en mayor medida de su Creador. En consecuencia, fue necesario que Dios fuese un hombre cuya plena sabiduría rigiera los sentidos humanos con las riendas de la divinidad, porque a él solo el mundo le debería ambas cosas: el ser creado y redimido, y tributaria culto a Dios único.

Como era necesario, así el designio avanzó a su realización. En las otras divinas personas, permaneció una sola naturaleza, a nuestra naturaleza se unió el Hijo, encerrado en el recinto de una virgen; una matriz envolvió a aquel a quien el mundo encerrar no pudo; empezó en un tiempo que fue antes de los tiempos. Verdadero hombre, verdadero Dios, sobrellevó todas nuestras cosas, exceptuando la culpa. Cuando padecía escarnios guardó silencio; abatido por las heridas, atravesó por los vínculos de la muerte; en la terrible cruz de soportar, pendió su blando cuerpo; liberado el espíritu, nuevo huésped, fue a los infiernos; después de tres días, revivió victorioso por su propia virtud. De esta manera, el pastor volvió a conducir hacia el redil las ovejas que le habían sido arrebatadas. ¡Qué grande fue esta hazaña!

Aposiopesis para indicar que es un misterio aunque se deduzcan las razones para explicarlo como misterio, San Anselmo, Bernardo → de Chartres, Hugo de San Víctor. *Además... pero omito el nombre, porque no puede ser asumido algo semejante a un estupor tan grande. En consecuencia, como no podrían ser redimidos si Dios no se hubiera hecho hombre, ni, tampoco hecho hombre, si no hubiera vencido a la muerte, una vez vencida la muerte redimió a los suyos de la muerte.*

El segundo poema, más extenso que el anterior, es también una suma de las doctrinas que conformaron el pensamiento de Geoffroi y por tanto una expresión de buena parte de la cultura de su época. En el texto puede seguirse el análisis de la retórica poética figurativa, pero también, y creo que eso pertenece a un nivel más profundo, los conceptos teológico-filosóficos que comprenden una visión total del universo, la naturaleza, el mundo creado, el hombre y su devenir.

Primer Tema.
Obligación del Papa.
Desde principio
del poema
hasta el verso 1351,
se plantea la
doctrina del poder
de Juan de Salisbury
para señalar
al gobernante
sus obligaciones;
en este caso
era necesarísimo
castigar
la simonía
y la avaricia,
y al Papa
corresponde
hacerlo porque
su poder
lo ha
recibido de Dios;
en consecuencia,
debe hacer
cumplir la ley
divina.
La voluntad
del Papa

“Corresponde al Papa dictar las leyes sagradas; a sus inferiores observar la forma prescrita del derecho. Pero se equivoca la enorme mayoría cuyo error te impugna, Papa. Perdonas, no castigas a los que persiguen enormes lucros; lo ilícito venden y compran sin castigador de su culpa. Poderoso Papa, cuyo poder no es breve, acuérdate del castigo. Apacible Padre, desenvaina las espadas alguna vez. Si duerme el castigo, el que yerra vengará como un lobo insultante o como pequeña zorra que pone insidias al gamo. Fabricará maldades aquí, las ejercitará allá, oculto en esto, manifiesto en aquello, pleno de maldad en ambas partes. Dos son los males: el engaño de la simonía y la frialdad de la Avaricia. Se confunden uno y otro, no se detestan. Pero me esfuerzo con vanas palabras: cualquier cosa que diga contra éste, no es esto lo que merece; si lo apruebo, éste no es el mérito suyo; si lo repruebo, su crimen no lo conmueve. Lee todo lo que está impregnado de veneno; entonces se leerá: lisonjero cuando está presente, detractor cuando está ausente; el amigo aparente es el enemigo encubierto; el propietario avaro es el recaudador exigente; el ladrón importante es el vendedor ambicioso comerciante; ilícito comprado pronto al mal general de la simonía. Padre óptimo, castigador de los crímenes, dirige tu mano contra este crimen. La prudencia del Papa quiere y debe enterrar lo nefasto. Ni esta obra ni tal voluntad son ajenas a un Papa prudente. Ojalá, buen Papa, contigo mismo trates más frecuentemente así: “¡Oh qué admirable la virtud de Dios! ¡Qué magno poder! ¡Qué grande soy! ¡Cuán pequeño era! Súbitamente de tallo pequeño me convertí en un cedro grandioso. El Dios de dioses magnificó su propia obra: en la flor de mi juventud, quiso

está comprometida con Dios. El *Policraticus* de Juan de Salisbury hace lo mismo en relación a los príncipes temporales. Recuerda a Inocencio III que debe ser prudente y autocrítico.

Refuerzo de las ideas anteriores.

Función y finalidad de la actuación del que detenta el poder. Debe cuidar al pueblo y vigilar, si no lo hace se vuelve enemigo público y además provoca la perdición del pueblo. Ideas de Juan de Salisbury a las que añade ejemplos y comparación para elaborarlas poéticamente.

que yo fuera cabeza de los ancianos. ¡Admirable don! Da al joven las llaves del reino celestial y el imperio del orbe. Todavía no hace mucho tiempo, yo llevaba un corazón que sabía muy poco; mi lenguaje era rústico, mi poder pequeñito. Ahora mi corazón y mi lenguaje y mi poder los ha elevado de tal modo y se ha adelantado de tal modo a los demás que soy el estupor único del orbe. Semejante obra no es humana, la gracia del Dios Supremo me ha hecho supremo; la alabanza no es para mí, sino para Él las gracias, de cuyo don participamos todos. Por ello estoy más comprometido y más estrictamente obligado con Él a poner lo que dispuso que se ponga, a quitar lo que estableció que se quite, querer lo que quiere, odiar lo que odia. Y lo deseo porque así estoy obligado; y pondré todo lo que ordenó que se ponga, quitaré lo que ordenó que se quite, dedicado sólo a esto: querer lo que quiere, odiar lo que odia”.

¿Acaso hay alguien tan vacío de cerebro, tan falto de corazón tan fuera de sí que no alabe esa obra, que no la juzgue propia de una prudente aspiración? Así, el Papa prudente funda todo su esfuerzo en esto y por esto: porque tan gran potestad vino a parar en él para esto, para que quitara las manchas del orbe, para que hiciera del mundo, un mundo limpio, para que, por el sendero propicio, lo condujera hasta el cielo, porque así como Dios lo ha elevado para esta obra, es su obligación realizarla. Luego el ser remiso en esto, es fuente y origen de los perjuicios, pues es igualmente enemigo propio y público. ¿Acaso es mejor dañar al mundo con un sueño entorpecedor que beneficiarlo con un cuidado vigilante? Recordarás anotar: el Papa parecido al buen pastor defiende su redil de la boca del lobo, o del mismo modo que la medicina cura los cuerpos, así él, médico y pastor, sana las almas y las heridas de las almas. Nuestro Dios que sana todas las cosas depositó el alma por sus ovejas: así consta, por la fuerza de la razón y del ejemplo, que lo perverso debe desaparecer del mundo. En consecuencia, santo Papa, entierra lo nefasto, sigue los pasos de Pedro, y que la simonía, junto con su Simón, se entregue a la ruina, a cada quien ayuda su propia hajeza: en cambio, a ti solo te aplasta la perdición pública. Ésta sola destruye a todos.

Segundo tema. Salvación. Impotencia de la salvación. Ideas comunes de la doctrina expresada desde Agustín de Hipona, pero repetidas más continuamente desde Gregorio de Nisa a través de la traducción de Erígena. Catón para añadir la ética de un clásico

Aun suponiendo que ningún pecado mortal los recuerda; no obstante, mientras aquello los esté dañando, la muerte del alma pende de uno solo, así como también de muchos, como la nave es absorbida por las aguas que se levantan, pues dan motivo para ello no una sino varias resquebrajaduras; pero igualmente actúan ambas calamidades. Sin embargo, apenas puede ser que el hombre viva sin crimen; por ello, Catón, el moralista, afirma: “nadie vive sin crimen”. El espíritu de naturaleza maligna, el enemigo

pagano. El espíritu maligno siempre señalado como la serpiente, → Lucifer, pero jamás con los nombres de Satán. Satanás etc. a la manera de los pensadores más serios y profundos, siguiendo la corriente del *De jerarquía Christiana* de Pseudo Dionisio.

Digresión del segundo tema a través de un *exemptum* claramente tomado de las Sátiras de Persio, la III y especialmente la V, donde los intertextos con los versos 131 a 140 de Persio son evidentes. El ejemplo sirve para dos cosas: censurar la pereza y enseñar a sus alumnos a imitar a un clásico, arquetipo de la sátira moralista, quien por escribir en hexámetros puede servir de guía para reelaborarlos.

Sentencia que sirve para concluir la digresión y retomar el tema de la salvación presentando a Jesús en el juicio con los elementos de los sacerdotes judíos, el poder romano y el pueblo judío. Se encuentran los intertextos

público, con sus alas encubiertas vuela alrededor del hombre, ansioso por atraer de nuevo a aquel a quien ha perdido. Se lo arrebató aquel guerrero nuestro, con su admirable valor de león, es él? Un hombre de naturaleza doble: libre de toda mancha, el cabello cual llamas enmarca su imagen, dulce en la mirada y angelical reflejo, preciosa figura más que las formas de los hombres, especial imagen del primero, él, el segundo Adán que nos abrió las puertas de la vida con la llave de su muerte.

Convocados hacia tales goces, ¿qué hacemos? Nos quedamos paralizados, exacta imagen del perezoso. ¿Conoces la tardanza del perezoso? Si es llamado en la mañana sólo escucha. Si además es apresurado con reiterada voz, el vigilante duerme profundamente entre ronquidos. Finalmente, coaccionado por el clamor, pero lento para responder, mueve la lengua y dice:

— ¡Ay de mí! ¿Qué quieres de mí?

— ¡Levántate! ¡Ven!

— Es de noche, permite que descanse.

— Por el contrario, es de día. ¡Levántate!

— ¡Dios mío! Está bien, me levanto. Anda, te seguiré.

Y no sigue a aquel a quien engaña; y, entonces le repite:

— ¿No vendrás?

— Ya desde hace rato hubiera ido, pero busco mi ropa y no la encuentro

— No es cierto, Birria, te conozco. ¡Levántate pronto!

— Señor, estoy listo.

Sin embargo, no lo está; al contrario o voltea la cabeza para uno y otro lado, o se rasca los brazos, o extiende los miembros a todo lo largo. Así, de donde sea, se procura algunas pequeñas demoras. Siempre se apresura con la boca, no con los pies; y, él mismo viniendo así, nunca viene; obligado por fin a iniciar la marcha, arranca con movimiento de tortuga.

Nosotros, convocados a los goces verdaderos, somos la imagen de este hombre. Cautivados por los diversos placeres del cuerpo nos tapamos los oídos, o, si el oído está abierto, diferimos siempre ir hacia tales goces. Finalmente, si acaso vamos, puesto que no queremos ser apremiados, caminamos con paso de tortuga. Olvidándonos de nosotros mismos, posponemos al Señor por el enemigo ¡Ay miseros! ¿Por qué no queremos acordarnos del día del Consejo cuando su mano nos rescató de la garra hostil? ¿Por qué no queremos acordarnos, en verdad, qué cosas, cuáles y cuán grandes soportó en medio de penas, entre palabras escarnecedoras? El servidor del gran sacerdote interpretó malignamente las palabras del Señor y, golpeándolo, dijo. “¿De esa manera respondes al jefe de los sacerdotes?” Él, apacible, contestó a eso: “Amigo, si hablé mal, dime en qué. Pero si hablé

bíblicos enlazados en la *sermocinatio* que lo lleva a la *lectio*, esto es, la interpretación y valoración del texto a través de una enuncración de las torturas por medio de las cuales trajo la salvación a los hombres en una clásica figura cristiana. Término de la *desstrucción* y feliz resultado, muerte y salvación

La naturaleza en la visión de Eriгена, pero reelaborada en Chartres y vuelta a tomar a mediados del siglo XII en San Víctor en París y en Alán de Lille. La Naturaleza doliente se queja y con ella todos los elementos que se resumen en cuatro: cielo (que es el fuego clásico), aire, tierra y agua, en donde está la interpretación de Eriгена: Dios es el ergador y ordenador de la Naturaleza, si Dios Hijo muere en su naturaleza humana, la Naturaleza sufre esa violencia.

Desprecio al pueblo judío que en los momentos del as cruzadas se recrudecía como se ve en los predicadores de la época

Resumen de la salvación y reforzamiento de la doble naturaleza de Cristo y del misterio de la trinidad contra las herejías de albigenses y monofisistas. Doctrina de Gregorio de Nisa, → Pseudo Dionisio y de ellos a Eriгена y la escuela de San Víctor.

Tercer tema. La caída. Presentación de Lucifer en el momento de la

bien, ¿por qué me golpeas?" También Judea, rebelde contra ti, por tu poder, Pilato, gritando vociferó: "Crucificalo", después toma fuerza y clama de nuevo: Crucificalo". Algino asestandole a golpes, añadió estos escarnios: "Profeta Cristo, ¿quién es el que te pegó?"; y otro, lanzando más improprios, agregó: "Ha salvado a otros y a si mismo se abandona. Ha puesto su esperanza en el Señor: que lo libere, si quiere". Así, con escarnio quiso ser tratado el que, golpeado con varas, suspendido de un madero, hebiendo vinagre, atravesado por el hierro, traspasado por la lanza, coronado de la cabeza por un cerco de espinas, padeciendo todo lo amargo, encerró en una sola varias muertes. Desprecios, azotes, amenazas, oprobios, clavos, lanza, espinas son el término de nuestra destrucción por su feliz resultado. Por medio de estas delicias, por medio de esta cruz, hombre, te redimió, cuando con fortaleza, Él, débil, redimió la muerte con su muerte. Mientras él sufría la muerte, la Naturaleza dijo: "Es necesario que yo sufra, pues el Señor sufre. Llorad juntamente conmigo, toda clase de materias: cielo, apaga tus luces; aire, oscúrecete; mar, ruge; tierra, tiemba; a un mismo tiempo, llorad todos los elementos." Luego, toda la tierra se estremeció con estrépito y se abrió. Mostraron sus signos toda clase de materias, el cielo apagando sus luces, el aire oscureciéndose, el mar rugiendo, la tierra temblando, todos los elementos con lágrimas. Y eso no sucedió por la acostumbrada variación de las cosas, sino porque el Señor de la Naturaleza había sufrido la violencia de la muerte. Simultáneamente, igual violencia padeció la naturaleza compélida por su dolor.

Una sola malvada nación, cuya posteridad vive en el oprobio, se río y a causa de ese oprobio se explican los hechos posteriores. ¡Raza pérfida! ¡Pueblo de dura cerviz! Aprende a suavizar tu corazón a tal punto endurecido. Acuérdate de la terrible perdición del duro Faraón. Aprende a ser feliz. Escruta cada una de las causas de Cristo; entonces verás claramente. ¿No debió Cristo padecer así? Según indicaba lo escrito, el Señor reinó desde un madero y ahí conquistó el triunfo y arrojó al enemigo y redimió al mundo. Así el hombre combatió a favor del hombre, pero es Dios mismo hecho hombre que en aquel momento combatía, ahora sostiene el cetro, va a ser futuro juez. Porque Dios y no otro, porque el Hijo mismo no la persona del Padre o del Espíritu Santo, debió ser la salvación misma del hombre; resímelo así en pocas palabras.

Al nacer el cielo, cuando fueron creados los ciudadanos angélicos. Lucifer, de egregia luz, tomó más que los otros de la luz de su creador, por ello se vanaglorió. Y a partir de ahí, engreído en medio de su suprema luz, empezó a vanagloriarse. Vio, pues,

creación. Sus errores;
la soberbia y la envidia.
Doctrina de la iluminación
y del misterio de la
Trinidad. La acción de
Lucifer es un crimen,
no un pecado.

que la luz es engendrada por la luz, el Verbo por el Padre; vio también que el Espíritu Santo procede de ambos; vio la misma naturaleza de los tres; vio las tres personas distintas. Pero envió a uno solo, al Verbo, y quiso Lucifer, siendo una criatura de Dios, igualarse al hijo del Padre: "Dispongo, dijo, presidir las regiones del Aquilón y parecerme al Sumo Dios". Así este habitante del cielo quiso perpetrar su crimen. Más era un huésped breve, porque no pudo soportar al malvado. En un instante, ahí, Lucifer cayó cuando nació, y de repente para él se transformó la mañana en tarde, la bondad en lo peor, la cima en el abismo, lo santo en demonio; y en un momento había sido de dos formas: claro y oscuro, bueno y malo, alto y bajo, ángel y demonio. Quien padeció la caída hasta los abismos, arrojó la inmensa ruina a todos los órdenes, e igualmente a cada uno la suya.

Manejo de los antónimos para
marcar la oposición entre ángel
que se transforma en de-
monio, y la primera caída
de lo creado por Dios.

Tras el correr de cinco días, en el sexto, Dios formó a Adán y formó a Eva, ambos ciudadanos tuyos, Paraíso. A los cuales su Creador dijo: "Gustad de todo tipo de árboles; no toquéis el árbol del conocimiento del bien y del mal." Y expresó la causa: para que no murieran al probarlo. ¿Y Lucifer? Los vio y creyó que habían sido formados para esto: para que completaran el número de ángeles que él arruinó, y para que disfrutaran de las delicias que él, siendo ángel, perdió. A partir de ese momento maquinando qué hacer, tomando la apariencia de una serpiente, recta y erecta, acercándose a escondidas se acercó a Eva, porque no atreviéndose a hablar a Adán: "¿por qué —dijo— tienes prohibido comer del árbol antes mencionado?" Ella expresó: "Por esta razón: no sea que tal vez por su causa muramos". Ante aquel, "tal vez" vio menos fuerte a la creyente; y de ahí él, más fuerte, la venció con estas palabras: "No es así, al contrario, cómelo y así puedes ser conocedora del bien y del mal, como dioses". La esperanza engañosa de tan gran promesa la llenó de soberbia; gustó lo vedado y lo mismo hizo el marido, para no disgustarla, aunque él estaba consciente. Aquel fue el primer error. Pero la segunda culpa fue peor: no querer deplorar su pecado ni enternecer a Dios con preces. Más aún, aquél hizo recaer el crimen en la acción de su mujer. ¿Y la mujer qué? Ella también, en el engaño de la serpiente. Y esta defensa de la culpa fue fuente de una ofensa mayor. Así cayeron de su solio, Paraíso, dañados ambos; así se perdió el género humano. Y ni el derecho natural o el derecho legal o virtud alguna le ayudó a fin de que el Tártaro no engullera todas las almas. Tanta ira, en el transcurso de tantos miles de años, ha bramado, y tan terrible tormenta todavía no se ha detenido.

Caída del género humano.
Presentación de Adán y Eva
ciudadanos. Para Geoffroi el
hombre no debió conocer el
mal pues su castigo fue perder
la felicidad y la inmortalidad.
Lucifer notó por las palabras
de Eva que no era muy fuerte
y nuevamente es la soberbia la
que provoca el mal. Adán comete
el primer error y es consciente
según la doctrina del libre
albedrío de Pseudo →
Dionisio, Agustín de Hipona,
Erigena, y la mayoría de los
realistas de los siglos XI, XII
y XIII. Para la escuela de San
Victor y su mistisismo el segundo
error es peor, no aceptar la
responsabilidad de haber actuado
mal y pedir perdón. por ello, aquí
el error funesto para Adán, es
hechar la culpa sobre Eva y ésta en
la serpiente; de tal negación a
aceptar la propia culpa surge la
perdición de los hombres, según
esta doctrina tan extendida en
las Iglesias cristianas.

Dios hijo comparte la culpa pues él provocó la envidia de Lucifer y se siente como la causa remota de la caída. Transición para regresar al tema segundo: la salvación. Misterio de la doble naturaleza para que el hijo venza a Lucifer como hombre y así comparta también la virtud divina con los hombres. El Hijo reflexiona en un soliloquio divino sobre estas cosas. La guía para vencer es la razón. Afirmación de los misterios de la encarnación, la virginidad y el culto de María, de San Bernardo de Clairvaux, y la Trinidad dentro de la ortodoxia católica. Se dan *razones necesarias* para entender los maravillosos postulados desde Anselmo de Canterbury. Bernardo de Chartres, etc.

Enfrentamiento final entre Cristo y Lucifer y triunfo del primero sobre la muerte que era el castigo planteado por Dios a los hombres a causa de sus errores. Doctrina de la iluminación de la teología mística desde los primeros Padres.

Luego, el hijo de Dios a sí mismo se decía: "Puesto que Lucifer se adelantó contra mí, se hundió y se perdió. Fue aquella perdición, la raíz de esto. Así, yo soy como la causa remota de esta peste: seré la causa de la próxima salvación. Si quisiera combatir con mi propia fuerza, el enemigo se derrumbará muy fácilmente. Pero, si habré de vencerlo, usaré la fuerza y no un juicio. Porque, como la astucia del enemigo venció al hombre, con la guía de la razón conviene que sea el hombre quien lo venza, y vuelva a levantarse el descarriado que cayó y pueda arrancarse de sus garras, y avance con la cabeza erguida el que se deslizó bajo el yugo servil, y viva dichoso el que miserablemente se perdió. Pero es preciso que un hombre así sea Dios, de otra manera la virtud del hombre no postraría al enemigo, salvo si Dios se revistiera de la carne. Porque así la virtud humana era una sola con la virtud de Dios; en consecuencia, es necesario que, así como Lucifer postró al hombre, sea aplastado por el hombre; así como desde un madero venció, también desde ahí sea vencido; con el lazo que tendió, con ése sea capturado"
El hijo dijo estas cosas. Luego, el autor de la concepción fue el Paráclito, y con su propia mano entretejió para Él los humanos hábitos. El cual, en secreto, descendió hasta el aula de la virgen, y, cerradas las puertas, salió del aula virginal, cerrada la entrada. Maravilloso suceso en todas sus partes: maravilloso el ingreso, el egreso maravilloso, y todo el progreso de su vida, maravilloso. El enemigo no encontró en ello nada que fuera suyo. Pero con todo, emprendió una obra ajena: dañándolo, fue dañado por Él, pues con su muerte en la cruz lo dañó. Asumió en la cruz mientras faltas, no las suyas. Ahí lavaba nuestros crímenes, y lo que no quitó, en ese momento lo pagaba. Pero la misma muerte no se evadió mientras así lo invadía; la cual mientras absorbía al hombre, fue interceptada por el anzuelo de la divinidad, y así, absorbía, pensó vencer, pero se quedó pasmada al ser vencida. Porque su espíritu despojó al Tártaro de su propio derecho y para sus amigos convirtió las tinieblas del llanto en goces de luz. A aquellos de los que se apoderó la región de la muerte, con la sola gracia los redimió. De este modo cesó la ira por causa del que la empezó.

He aquí un ejemplo de una *lectio* de Geoffroi para mostrar a sus alumnos cómo elaborar poesía de enorme contenido conceptual y figurativo. La interpretación de textos y doctrinas del poema y la *lectio* que contiene un

especializado manejo del lenguaje hacen de Geoffroi un maestro superior a otros como Mateo de Vendôme, Juan de Garlandia o Everardo el Alemán que son los presentados en la edición de Faral ⁵⁴.

Nuestro profesor de retórica y poética sabe utilizar hábilmente su profesión para exponer sus ideas, presentar su postura, hacer propaganda y, sin duda, está plenamente consciente del poder que tiene por sus conocimientos y las palabras con que los recrea.

Por lo demás, el tono de esos poemas es épico por la lucha entre Cristo y Lucifer en la parte medular de ambos, y, en medio, la problemática del ser humano representado por Adán, pero, en el poema mayor, Geoffroi introduce con otro género propio del hexámetro, la poesía sentenciosa, que aconseja; pasa después a la sátira también propiamente hexamétrica y continúa con la gran gesta que puede concebir el cristiano: la creación del mundo y todo lo que existe, en donde introduce, la caída del género humano que sólo se resuelve por medio de la mayor hazaña épica, la redención. El juego dialéctico entre Cristo y Lucifer se muestra en el uso de antónimos, las oposiciones y la tensión que crean se alargan en las enumeraciones para llegar al clímax en donde Cristo vence a la muerte con su muerte y resurrección, y salva al hombre.

⁵⁴ FARAL. Edmond. *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Âge.* Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1924.

Presentando de esta manera épica la historia resumida de las *Escrituras*, los poemas ofrecen una visión clara de la postura humanista del autor.

Geoffroi de Vinsauf con su *Poética Nueva* es un ejemplo extraordinario de lo que fue el siglo XII, con la evolución y los cambios en la enseñanza de las Artes, con el surgimiento de una vigorosa cultura urbana y con la enorme capacidad creativa, y de lo que es la primera parte del siglo XIII con sus luchas feroces por el poder, con la búsqueda de lo nuevo y la transformación de la escolástica. Algo recorre, sin embargo, los dos siglos en los autores más significativos y es el Humanismo que pone los cimientos del humanismo renacentista, pero que, sobre todo a finales del XII, tiene sus propias preocupaciones y características.

En lo que la *Poética Nueva* nos ofrece de su autor, podemos encontrar las siguientes manifestaciones de ese humanismo del siglo XII:

1.- Un reencuentro con los autores y las formas clásicas. Uso del hexámetro dactílico como si su obra fuera una *historia*; así llamaban a la literatura de aventuras en verso. El conocimiento de Cicerón, Horacio, Ovidio, Séneca, la *Retórica a Herenio*, del posterior Sidonio Apolinar, pues los cita, nombrándolos o en intertextos. La forma con que lee y

maneja a los clásicos no es repetitiva y mecánica, sino que hay en él un placer por entenderlos de acuerdo con las necesidades de su momento.

2.- El reconocimiento de su propio mundo como nuevo y diferente y la aceptación de la responsabilidad de ofrecer una obra nueva y diferente en relación a la enseñanza.

3.- *El estudio de la sabiduría reivindica para sí al hombre todo entero: no tolera ninguna división*⁵⁵. Esta afirmación de Le Goff en relación con Guillermo de Conches es perfectamente adecuada a Geoffroi, pues para él el hombre tiene capital importancia, así como su vida con todo lo que ello conlleva.

4.- Como consecuencia de lo anterior, el hombre es responsable y su razón lo hace capaz de entender el mundo y valorarlo. Así la moral no es como puede suponer Bühler⁵⁶: *una concepción puramente externa*, sino una ordenación racional dentro de un sistema de valores en los que se mueve el hombre consciente.

5.- El mundo y el gozo de la vida no son malos, basta que la razón enseñe al hombre qué le puede dañar y qué no, cómo debe actuar y cómo no, con la guía de la religión, de ahí que se llame *humanismo cristiano*.

⁵⁵ LE GOFF. *La Baja Edad Media*. p. 151.

⁵⁶ BÜHLER. Johannes. *Vida y Cultura en la Edad Media*. México: F.C.E., 1946. p. 61.

6.- Si el mundo no es malo, tampoco lo es el cuerpo del hombre, que tiene una belleza digna de ser cantada.

7.- La medida justa en todas las cosas es lo mejor. Ni la soberbia en la buena fortuna ni el temor ante la adversidad. El hombre debe superar esas pasiones.

8.- Con estos señalamientos, no es raro encontrar que los prehumanistas, sobre todo los italianos, según lo atestiguan los estudios de Marjorie Woods⁵⁷, estudiaron, comentaron y criticaron a Geoffroi de Vinsauf, por lo que necesariamente tuvo influencia en ellos.

Entre el siglo XII y el XIII. Filosofía y gramática

Mauricio de Wulf dice: *No podríamos comprender la civilización de la Edad Media sin penetrarnos de su filosofía. En efecto, en ninguna época ha impregnado la filosofía más profundamente la mentalidad general, el arte, la vida económica y social, la literatura*⁵⁸.

Lógicamente en la escuela tal penetración de la filosofía en las otras ramas del saber era determinante y así sucedió que las ciencias del lenguaje

⁵⁷ "Una Retórica medieval va a la escuela y a la universidad", en *A Journal of the History of the Rhetoric*. The International Society of the History of Rhetoric. Volumen IX, Number 1, (winter 1991), pp. 55-65.

⁵⁸ DE WULF. Maurice. *Historia de la Filosofía Medieval*. México: JUS. 1945. p. 16. (Tomo I. tr. Jesús Toral Morcno).

expresadas en la gramática y la retórica sufrieron cambios importantes en el siglo XII, cuando se manifestaron abiertamente los debates entre el realismo y el nominalismo y los dialécticos y antidialécticos. Todos los intelectuales de ese tiempo tuvieron interés en esas discusiones, y sus obras, aunque no trataran directamente de las cuestiones filosóficas o teológicas que planteaban tales debates, se verán influidas por ellas.

La gramática aparecía cada vez más influida por la lógica y parecía asumir nuevas tareas. Compartiendo con los movimientos culturales de ese momento un claro afán de reorganización, clasificación y sistematización, afirmó, por un lado, aquellos contenidos que venían desde los antiguos clásicos y que todavía le eran útiles, y, por otro, lado se encaminó por nuevas rutas para satisfacer las necesidades pedagógicas y sociales.

Al respecto Murphy señala: *La historia de la gramática medieval puede dividirse en dos partes, cuya línea divisoria es el siglo XII. En términos generales, Prisciano, Donato y sus comentaristas dominaron el terreno hasta alrededor del año 1200*⁵⁹. Pero la gramática especulativa que tenía sus antecedentes medievales en Bernardo de Chartres irá formándose paulatinamente a lo largo del siglo XII para surgir con

⁵⁹ MURPHY, James J., op. Cit., p. 146.

fuerza en el XIII. Si bien Donato y Prisciano seguían aportando elementos, las nuevas gramáticas se organizaron a la manera que nos es tan conocida de morfología, sintaxis, prosodia y elementos de métrica y de retórica. El ejemplo más notable fue *El Doctrinal* de Alejandro de Villadei, contemporáneo de Geoffroi, cuya obra apareció en 1199, donde la lengua latina está vista como una lengua no materna que debe ser sistematizada en el orden de lo más sencillo a lo más complicado.

El mismo Villadei aconseja al maestro que explique en lengua vernácula cuando lo crea necesario. Su obra está escrita en 2645 hexámetros, atestiguando así que algunas de las obras señeras de ese momento están haciendo el intento de continuar y conservar la versificación latina; en este sentido es compañera de la obra de Geoffroi. Sin embargo, la gramática de Villadei es para niveles inferior y medio, en tanto que la poética de Geoffroi es para nivel superior.

Veamos algunos ejemplos del *Doctrinal*⁶⁰:

El nominativo de la primera declinación termina en

-as, -es, -a, y algunos nombres propios hebreos en

— am.

⁶⁰ DE VILLADEI. Alejandro. *El doctrinal*. México: cd. AKAL, 1993 (in., tr., y notas de Marco A. Gutiérrez Galindo).

Los genitivos y dativos terminan en el diptongo —

ae.

El acusativo acaba en — am...

[vv. 29-32]

En los hexámetros siempre debe ponerse en el pie quinto dáctilo, pero nunca en el sexto; en los primeros pies colocarás el mencionado pie o bien un espondeo; en todos puedes poner un espondeo, salvo en el quinto; menos en el sexto, en ningún otro pie puede aparecer un troqueo...

[vv. 1573-1577]

La hipérbole pondrá de manifiesto la transgresión de la verdad:

“astra ferit sonus armorum clangorque tubarum”⁶¹.

[vv. 2524-2525]

Si comparamos esta breve pero interesante definición de hipérbole con el manejo que de ella hace Geoffroi, veremos la diferencia:

⁶¹ Tomado de Donato el ejemplo, como casi todos y corresponde, con algunos cambios, a VIRGILIO. *Eneida* XI, 129.

*Que el texto hiperbólico corra, pero que no discurra con
ineptitud; le refrene la razón y le agrade un modesto
fin, para que ni la mente ni el oído aborrezcan el exceso.*

Así en esta forma de expresión:

*“Traspasa a los enemigos con flechas, como lloviendo granizo;
imita las selvas el hacinamiento quebrado de astas;
fluye la onda de la sangre a ejemplo del mar,
y los cadáveres vejan los valles.”*

*De manera admirable este modo mengua o
aumenta el elogio; y agrada el exceso que tanto
el oído como el uso elogian.*

[vv. 1017-1025]

Junto a los doctrinales surgieron obras especializadas: por una parte las que tratan de poética, y por otra, empezaron desde el principio del siglo XIII los famosos *modi: modus significandi* o tratados de gramática (especulativa) que basaban la exposición en los significados y valores de las categorías y de accidentes gramaticales; *modus dictaminis* o *dictandi* que enseñaban a escribir cartas y documentos oficiales, y a finales del XIII y en el XIV los *modi* o *artes componendi sermones* dedicados a la predicación.

De las primeras son las *artes versificatorias* para la producción poética y, como se ubican en un campo especializado, son propias para una enseñanza

de nivel superior, en tanto que los doctrinales y gramáticas son para el primer nivel que, por lo demás, más que un nivel es un trayecto de cerca de tres años en el proceso educativo; los *modi* están en un grupo de especialización pero no muy elevado pues tienen características muy técnicas.

La *Poética Nueva* pertenece al nivel superior y en consecuencia se da por supuesto que los alumnos saben bien el latín, incluyendo prosodia, métrica y la definición de un amplio elenco de figuras, puesto que Geoffroi no trata para nada estos temas, hay sólo una referencia a la métrica en las prescripciones planteadas del verso 1857 al 1866, donde lo único que hace es recordar que el metro está limitado por sus leyes y debe tener una forma egregia puesto que es la agradable armonía causante del mayor placer al oído.

Además, los alumnos que se acercaban a esta obra deberían haber leído y comentado por lo menos a Cicerón, Virgilio, Ovidio, Horacio, Séneca, Persio y Sidonio Apolinar, dado que a algunos los nombra y de otros aparecen intertextos. Si consideramos comparativamente a Mateo de Vendome, en éste se encuentran citados literalmente Virgilio, Horacio, Ovidio, Lucano, Estacio y Juvenal; en cambio, Geoffroi menciona sólo dos veces a Cicerón, una a Séneca y otra a Sidonio Apolinar, pero analizando el texto vemos que se han integrado, modificándolos, los autores que hemos dicho, y que las partes en donde los

encontramos es sólo a través de pequeños intertextos o, la mayoría de las veces, sólo tomando las ideas de los clásicos y transformándolas de acuerdo con las necesidades de su propia obra escrita en hexámetros.

Él da por sobreentendido que el alumno reconoce los textos e identifica a los autores puesto que ya llevó la *poetarum enarratio* en sus clases de gramática, y que además ve objetivamente cómo se pueden rehacer, recrear de modo diferente, de acuerdo con la cultura artística propia de su época, entretejiendo con las figuras retórico-poéticas los antecedentes clásicos, vistiéndolos con un nuevo atavío. Todo ello sólo puede hacerse bien si ya se tienen asimilados los autores mayores a fin de que él pueda exponer su propia teoría, sus propios ejemplos en una unidad perfecta y organizada. Seguramente Geoffroi, el maestro, explicaba fuera del texto de la *Poética Nueva* mucho de lo que ella contiene tanto en lo relativo al aspecto teórico como en lo expuesto en los poemas ejemplares. Sin duda hablaría del *arquetipo* y del objeto sensible que es la poesía, también del orden de una obra y sus secuencias, así como de los adornos. Y por otra parte, hablaría del dogma y lo afianzaría con sus poemas más extensos, comentaría el problema del libre albedrío y la responsabilidad del hombre, llámese éste Adán o Papa. De tal forma, Geoffroi y la escuela son el canal de conservación de valores cristianos, de crítica

política y de renovación de la teoría retórica y poética a través de una enseñanza activa y novedosa, ya que todo es creación poética, inclusive el discurso epidictico-didáctico que presenta en verso, lo cual no es signo, como dice Gilson, de una decadencia y abandono de la literatura clásica ⁶²; por el contrario, las mejores artes poéticas están en verso no por mera cuestión mnemotécnica, sino como ejemplo claro del manejo de la poesía clásica (hexámetro en Geoffroi o los poemas en dísticos de Mateo de Vendome). Para los que estudiamos esa poesía sabemos que no debió ser labor fácil el seguir conservándola.

Por lo demás, la obra de Geoffroi, como veremos adelante, fundamenta en una exposición claramente filosófica la estructura de la retórica antigua y de ahí se despliega en una poética completa.

Ahora bien, si es cierto que la filosofía impregnaba la cultura medieval, ¿en qué postura o grupo filosófico podríamos ubicar a Geoffroi de Vinsauf?

⁶² GILSON, Étienne, op. cit., p. 377. Dice que esas obras en verso fueron un "mal ejemplo", que "Mateo de Vendome había enseñado en verso, en su *Ars versificatoria*, el arte de hacer versos. Entonces aparecen la *Poetica Nova* (hacia 1210) del inglés Godofredo de Vinosalvo (de *Vino Salvo*) y el *Laborintus* de Everardo el Alcmán (hacia 1213)." No estoy de acuerdo en que sean mal ejemplo, pues eso sólo puede decirlo quien no ha profundizado en la métrica latina. Por lo demás, el *ars versificatoria* de Mateo de Vendome *no está en verso*, sólo tiene unos poemas introductorios y otros en el interior del texto que *está en prosa*. Gilson es muy bueno hablando de filosofía, pero no de gramática ni de artes retóricas.

En primer lugar nos parece que hay en él, por lo que puede deducirse de la *Poética Nueva*, una formación muy completa y se perciben en el texto muchas lecturas que van desde Gregorio de Nisa, Pseudo Dionisio y Máximo el Confesor en la traducción erigeniana, así como la lectura del mismo Erígena; desde Agustín de Hipona y lo que de la patristica latina manejaban los autores como Anselmo, Bernardo de Chartres, Juan de Salisbury, hasta los de una o dos generaciones anteriores como los místicos de la Escuela de San Víctor y los contemporáneos Alán de Lille, Mateo de Vendome, etc.

Lo anterior no pretende afirmar que en la obra se encuentren citados esos autores, sino que su cultura corresponde a la de un hombre muy preparado de esa época y que tal preparación implicaba conocerlos y haber reflexionado sobre las distintas postulaciones y problemas que dichos autores presentaban. Esto es, Geoffroi no podía desconocer la oposición entre realistas y los primeros nominalistas, ni la de los dialécticos y los antidialécticos.

En segundo lugar, casi todos los filósofos y teólogos que tenían una posición realista en relación con el problema de los universales, eran de manera más o menos directa herederos de la teoría de las ideas de Platón; más directa o casi directa a través del *Comentario* de Calcidio al *Timeo* que influye decisivamente en Anselmo de Canterbury; menos directa a través de los

neoplatónicos desde Plotino y Filón de Alejandría hasta los Padres griegos que estaban traducidos al latín. Gilson hace una observación que es oportuno recordar: que no era una sola la corriente neoplatónica, sino había diferencias en las posturas, pero que entre todas ellas se daba una relación de *vasos comunicantes*.

Sin embargo, lo que llamamos *idealismo* en la doctrina de Platón, se convierte por obra y gracia de los filósofos medievales en *realismo*, porque Anselmo de Canterbury afirma la realidad ontológica de las ideas cuando dice que *sólo es posible que luzca para nosotros una verdad en el plano de la imagen cuando y porque tal existe en el modelo*, y que la auténtica realidad está en el modelo ejemplar y la idea, pues de ella *vive todo ser y todo conocer*⁶³.

En tercer lugar, incluso el pensamiento de Aristóteles, traducido y comentado por Boecio, y el comentario de Porfirio al libro de las categorías de Aristóteles en su *Isagoge* (pasado al latín), abría caminos ya fuera para reafirmar la posición de los realistas o para despertar la oposición nominalista, cuando dice:

Por lo pronto, en lo que respecta a los géneros y a las especies, no me meteré a indagar si existen en sí mismos, o si sólo existen como puras nociones del espíritu; y, admitiendo

⁶³ Citado en HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Herder, 1997⁹. pp. 336-337. (tomo I).

*que existen por sí mismos, si son corpóreos o incorpóreos; y en fin, si están separados, o si sólo existen en las cosas sensibles de que se componen*⁶⁴.

Dado que Porfirio plantea la cuestión, pero no la resuelve, deja el campo a la elucubración filosófica de los medievales sobre si existen géneros y especies realmente o si sólo son meros conceptos. Si aceptamos que existen en sí mismos, seremos realistas; si sólo los vemos como conceptos elaborados por la mente somos realistas moderados. Pero el primer nominalista, Roscelino (1050-1120), recuerda que Aristóteles estaba refiriéndose a *voces* no a *res*, y que en consecuencia son términos no cosas; los términos son sólo *flatus vocis*, las palabras sólo tienen la misión de nombrar, así que si consideramos que sólo son palabras, seremos nominalistas.

Geoffroi que conoció toda esta problemática filosófica debió tener una postura personal, sobre todo cuando la discusión se movía en el terreno del lenguaje, las ideas y el origen de todas las cosas. Como cristiano ortodoxo, defensor de los misterios de la Trinidad, de la encarnación, de la doble naturaleza de Cristo, y de la virginidad de María, encuentra respuestas satisfactorias en Anselmo cuando éste habla de *razones necesarias*; encuentra

⁶⁴ ARISTÓTELES. *Tratados de lógica (El Organon), precedida de la Isagoge de Porfirio*. México: Editorial Porrúa, S.A., 1981. p. 5. (col. "Sepan Cuantos ...", no. 124)

la explicación de la creación ya en el *Timeo* cristianizado, ya en el neoplatonismo de Gregorio de Nisa y Pseudo Dionisio, tomando de ellos conceptos sobre el arquetipo y el modelo ejemplar; encuentra el papel de la naturaleza en el *De divisione naturae* de Erígena, los chartrenses, y se hermana en la visión que de ella tiene Alán de Lille; pero, siendo un inteligente teórico de la poética, cuando habla de las palabras les da un valor que enfatiza dos cosas: su significado que hay que vigilar con los ojos de Argos, y su posibilidad de cambio. El poeta debe ser como un físico que vuelva nuevo lo viejo [vv. 744, 754-755, 762-763].

Sumando las influencias y las directrices de Geoffroi, éste sería un realista, alguien que da importancia fundamental, ontológica a la idea expresada en la palabra, pero al aceptar que las palabras son cambiantes en tanto que imágenes infinitas del modelo ejemplar, estaría abriendo el camino al realismo moderado.

Pero, así como no me satisfacen las divisiones de la historia convencional y la terminología que han implantado a fuerza en la cultura, ya lo dije al hablar de *Idad Media*, tampoco me satisface completamente esa definición filosófica. Si se me permitiera dar alguna, diría que Geoffroi es un cristiano idealista y un heredero de la tradición clásica, y al sumar ambas

posturas, un ecléctico muy inteligente que afortunadamente escribió una poética bellísima en lugar de hablar de *universales*. Su dialéctica le funcionó muy bien, pues en contra de los antidialécticos como Pedro Damián que todo lo veían mal y decían que no hay que razonar ni discutir sobre la teología porque eso la va a dañar, Geoffroi sí razonó, sí tomó su postura y la mostró en una obra que enseña a hacer poesía, a elaborar arte y con unos poemas que pueden valer por sí mismos, más allá de ser simples ejercicios escolares.

CAPÍTULO VII

GEOFFROI DE VINSAUF

Para exponer lo poco que se sabe de Geoffroi de Vinsauf he creído que el mejor estudio que hay es el presentado por Edmond Faral¹ en su obra *Les arts Poétiques de XII^e et du XIII^e siècle*, pues, aunque la edición es de 1924, sin embargo ofrece el material más objetivo, crítico y seguro de que disponemos, ya que revisando otros libros en que se menciona a nuestro autor, todos tienen o datos escasos o, lo que es muy desafortunado, datos incorrectos que postuló la tradición de los siglos posteriores a Geoffroi²; los que Faral demuestra ser erróneos, contradictorios y sin fundamento.

Por lo demás, como Faral, he seguido la obra de Geoffroi detalladamente para comprobar lo que puede ser seguro, en espera de que alguien vaya a escudriñar en los manuscritos, sobre todo de Inglaterra y Roma, y encuentre más información verdaderamente fundamentada sobre Geoffroi.

Los únicos datos seguros que tenemos sobre Geoffroi de Vinsauf están en su *Poetria nova* y son los siguientes:

¹ FARAL, op. cit., pp. 15-33.

² Muchos de esos datos fueron tomados de la *Histoire littéraire de la France*.

1.- Que vivió en la época de Ricardo Corazón de León, de Juan sin Tierra y de Inocencio III, que al primero dedica dos poemas dentro de la obra y al tercero todo el libro.

2.- Que fue enviado como canciller de Inglaterra a Roma para solicitar el perdón de su “príncipe” al Papa, y se refiere no a Ricardo, como supusieron algunos, sino a su sucesor Juan sin Tierra, pues durante su reinado se lanzó el *interdictum* y él fue excomulgado por Inocencio III.

3.- Que era maestro de retórica y por ello elaboró las dos obras cuya autoría es segura: la *Poetria nova* y el *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, del que se desprende un resumen bajo el título de *Summa de coloribus rhetoricis*.

Los datos restantes son muy discutidos y se encuentran esparcidos en las introducciones a sus obras, ya manuscritas ya impresas, o en los estudios diversos que a lo largo de los siglos se han hecho sobre el tema, como se verá más adelante.

En un opúsculo del Museo *Hunterian*, llamado *Causa magistri Gaufridi Vinesauf: conqueritur de quodam magistro ...*, se encuentra una demanda con datos que pueden darnos luz sobre la vida de Geoffroi³:

1.- *Hamtone legi. Fuit augur lectio lucri ...*

Enseñé en Hampton. La plaza (de maestro) fue augurio de lucro.

2.- ... *rabies tota Robertus erat.*

Parisius socium, sed ibi se praebuit hostem.

... Roberto estaba lleno de rabia.

El Parisino, [era] antes mi compañero, pero se presentó ahí como enemigo.

Parece que Roberto le disputa el trabajo siendo que en París habían sido compañeros.

3.- *Judicium praeceps in me tulit aut regionis aut levitate sua praesulis error Adae.*

Un error de procedimiento o del obispo Adán por su ligereza resultó en un juicio desconsiderado en mi contra.

Como se ve, la causa fue negativa para Geoffroi por lo que posteriormente apelará al obispo para que revoque la decisión. En esa parte, llama al obispo sustituto del Mártir refiriéndose sin duda al arzobispo de Canterbury, Tomás el Mártir, es decir Tomás Becket, quien, como hemos dicho, tuvo un enfrentamiento con Enrique II y fue asesinado. Pero Faral explica que no se trata de un sucesor inmediato, sino posiblemente este *praesul Adam* fuera un obispo de una parte que estaba dentro de la jurisdicción del arzobispo de Canterbury, alrededor de 1175 a 1181, o sea el Obispo de San Asaph. Todo lo anterior trae las siguientes conclusiones acerca de Geoffroi:

³ FARAL, op. cit., p. 16 y ss.

- 1.- Fue maestro en Hampton.
- 2.- Enfrentó una demanda y perdió en el juicio.
- 3.- Pidió que se revocara la decisión de un juicio injusto.

Ahora bien, incluso la precisión del nombre es difícil, porque, como era común, usaban formas muy distintas, más o menos latinizadas, para denominar a las personas. En diversos manuscritos se encuentran los siguientes: *Galfredus*, *Galfridus de Vinosalvo*, *Gaufridus de Vinosalvo*, *Gaufridus Winesauf*, *Galfredus Mnestisauf*, *Galfridus Vinesave*, *Godofredus*, *Gualfredus Anglicus*, *Ganifredus*, *Gamfridus Cancellarius regis Angliae*, *Gamfredus*.

En cuanto a la educación de Geoffroi, es posible que en la niñez y adolescencia estudiara en Inglaterra, tal vez en Oxford; que después haya estado en París, aproximadamente a los quince o veinte años; que regresara a Inglaterra y diera clases y que, por su preparación, se relacionara con los obispos y con los sucesivos arzobispos de Canterbury a lo largo de una vida profesional que le tomaría más de treinta años. Durante ese tiempo escribió, entre otras, las poesías que tratan de Ricardo Corazón de León, las cuales podemos ubicar, por su contenido, entre 1191 (sucesos de Acre y Jafa) y 1199 (muerte del rey). Después, la dedicatoria y el epílogo de su *Poetria nova* que están claramente dirigidos a Inocencio III, nos dejan ver entre líneas por la

súplica del perdón a su “príncipe”, que *la obra* fue compuesta durante el problema del *interdictum* y la excomunión de Juan sin Tierra, hechos que sucedieron antes de 1216, año de la muerte del Pontífice, y con más precisión antes de 1214 que fue cuando se levantó el interdicto que se había dictado en 1208, en consecuencia la poética se presentó entre 1208 y 1214, época en que Geoffroi sumó a su labor de maestro la actividad diplomática al lado del Obispo Guillermo de la Santa Madre Iglesia, y ... eso es todo lo que podemos saber con cierta seguridad sobre este maestro de retórica, de versificación y, además, poeta.

La falta de datos sobre la vida de Geoffroi ha ocasionado que, en los textos dedicados a él y a su obra, los estudiosos asienten errores que deben ser corregidos:

- 1.- No debe ser confundido con Gaufridus de Cumeleng, quien escribió un *Ars dictaminis* posterior a 1255.
- 2.- No tenemos ninguna seguridad de que haya enseñado en Bolonia, como dicen Fattorini y Tiraboschi⁴.
- 3.- No debe ubicarse en la época de Enrique II como incorrectamente expone, entre otros, Hugo de Trimbert en su *Registrum multorum*

⁴ En FARAL, op. cit., p. 15.

auctororum cuando escribe: *Ganifredo publicó retóricamente una Poética Nueva para los que escriben y para reconciliar al Papa y al rey de Inglaterra, y aplacar (al Papa) con su libro. Pues el mismo rey, como cuentan, mató (mandó matar) al obispo Tomás de Canterbury* ⁵.

Es claro que Geoffroi dedica la obra a Inocencio III y por lo tanto no corresponde a la época de Enrique II, que fue cuando sucedió el asesinato de Tomás Becket.

4.- Otra hipótesis presentan Hermann Corner en su *Chronica novella* ⁶ y Juan Bamburggh ⁷ en su comentario a la *Poetria*, editada en Oxford en 1438, quienes dicen que sí es para Inocencio III, pero no a favor de Juan sin Tierra sino de Ricardo Corazón de León, y la razón que dan es diferente. El primero afirma que Ricardo murió excomulgado porque ordenó la muerte de religiosos y clérigos, y que permaneció insepulto por años; entonces *Gaufredo sabiendo que el Papa era un varón docto... compuso el libro... para obtener la voluntad del Papa a favor del difunto rey Ricardo* ⁸. El segundo, por su parte, dice que la causa de

⁵ Citado por FARAL, op. cit., p. 31. *Ganifredus rhetorice Novam poetriam edidit scribentibus, et ut conciliaret papae regem Angliae per librum placaret. Nam idem rex, ut dicitur, Cantuarensium Thomam occidit praesulem ...*

⁶ CORNER, Hermann. *Chronica novella (usque ad annum 1435 deducta)*, cd. J.G. Eccard en el *Corpus historicum medii aevi*. En Faral p. 31.

⁷ Citado por FARAL, op. cit., p. 32.

⁸ En Faral, op. cit., p. 37.

la excomunión era privada y estaba relacionada con una ofensa hecha al Papa y desconocida para nosotros ⁹.

Como podemos ver, ambas hipótesis pecan de oscuridad; no obstante son las que corrieron en muchos manuscritos posteriores. Tal es el caso del manuscrito 3699 de la Biblioteca Nacional de Madrid ¹⁰ que refiere la versión de Juan Bamburggh sin atribuirle autor. El manuscrito español señala además, en una pequeña introducción, que tal vez Geoffroi era muy pobre y la necesidad de tener algo para subsistir pudo ser otra causa de dar a luz su *Poetria nova*, dato con el cual se crean más confusiones. En efecto, si bien es cierto que los maestros muchas veces no obtenían retribuciones adecuadas o no estaban en condiciones óptimas, sin embargo no sabemos con certidumbre cuál era la situación económica de Geoffroi, y el manuscrito obviamente no expone su fuente para poder rastrear el dato.

Si se aceptan las fechas que hemos seguido en el análisis de Edmond Faral, con los argumentos presentados creo que se corrigen errores, y se parte de una base más crítica y segura para la investigación que queda abierta sobre la vida de Geoffroi de Vinsauf.

⁹ Ib.

¹⁰ Este manuscrito no fue conocido por Faral. Yo he conseguido una fotocopia y el microfilm del mismo.

En todo caso, si quisiéramos presentar una hipótesis de su vida podríamos revisar la de Pedro de Blois ¹¹ (1130-1135 c-1220), unos años anterior a él y que fue canciller del arzobispo de Canterbury, como Geoffroi lo fue del obispo de Londres.

Tal vez, como Pedro de Blois, Geoffroi perteneciera a una familia de la pequeña nobleza regional, pues éstas eran en general las familias de las que procedían los estudiantes y maestros que a fuerza de preparación lograban abrirse un camino en la enseñanza y en la administración; la otra opción era el camino militar, pero desde ahí se veía la predilección por uno u otro tipo de vida. Pedro de Blois y Geoffroi de Vinsauf optan por la vida eclesiástica y no por la militar. Entre los quince y veinte años de edad encontramos a Pedro estudiando en Tours y empezando su labor poética con producciones líricas que fueron reconocidas pero no han llegado hasta nosotros. Después Pedro de Blois estudió derecho en Bolonia y teología en París, pero ignoramos quiénes fueron sus maestros, aunque debió escuchar muchas de las famosas discusiones que eran propias de ese momento, puesto que en su obra se encuentran las ideas de los grandes expositores de las escuelas.

¹¹ Para este esbozo he seguido a Southern, R. E. *La formación de la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial, 1980. pp. 225-229.

En ese sentido, podría ser que Geoffroi, también estudiara e incluso enseñara en Bolonia, como dicen Fattorini y Tiraboshi. Para afirmar lo anterior se basan en la obra *De statu curiae romanae*, atribuida a Geoffroi a partir del manuscrito 418 de los *Codices Latini* de Munich; pero este dato casi seguramente es incorrecto, ya que los estudios posteriores de Hugo de Trimberg dan la autoría de la obra a Henri, clérigo de Würzburg. Leland, por su parte, afirma que frecuentó las escuelas de Inglaterra, Francia e Italia ¹².

De la misma manera que Pedro de Blois no quiso dedicarse a la teología y fue funcionario. Sin embargo, los hombres preparados como Pedro de Blois y Geoffroi de Vinsauf tenían que enfrentar muchas dificultades para obtener los puestos, ya que éstos se lograban no sólo por la capacidad demostrada, sino también por las simpatías que pudieran despertar en los hombres importantes.

Como hemos visto, en el caso de Geoffroi contamos con muy pocos y discutibles datos, y lo único que podemos precisar es que se daban estas situaciones para la gente de su procedencia social. Pedro de Blois se introdujo en el círculo más importante, el del Arzobispado de Canterbury, en donde sirvió durante veinte años en los que le tocó vivir de cerca el asunto de Tomás Becket y su enfrentamiento con Enrique II, así como las actuaciones de los arzobispos siguientes, Ricardo y Balduino. Intervino en las negociaciones entre

¹² En Faral. op. cit., pp. 18-19. Faral no proporciona las fichas bibliográficas.

la corte inglesa y Roma, como Geoffroi un poco después lo hará, y ambos son ejemplo de esos *Hombres doctos que dedican su saber y sus talentos a la obra de administración*¹³, a finales del siglo XII, y Geoffroi hasta las dos primeras décadas del XIII. Pedro de Blois se alejará de los círculos políticos y hará confesión personal de su arrepentimiento por la ambición que lo embargó, pero él fue más importante que Geoffroi, a quien imaginamos impartiendo sus enseñanzas en alguna escuela, y ejerciendo sus funciones de canciller del Obispo de Londres, pues no sabemos nada de él después del año 1214, cuando se levantó el *interdictum* a Inglaterra, aunque, si el *Documentum*, como parece lógico, es posterior a la *Poetria Nova*, eso nos lleva a pensar que siguió ayudando al obispo en turno.

¹³ SOUTHERN. R. W., op. cit., p. 227.

CAPÍTULO VIII

LAS OBRAS

Hay una serie de obras atribuidas erróneamente a Geoffroi de Vinsauf, ellas son ¹ :

- *De promotionibus et persecutionibus Geoffroi Eboracensis archiepiscopi*, que en realidad es de Giraud de Cambrie.
- *Poema super Macchabaeos*. Obra que es de Pedro Riga.
- *Itinerarium regis Ricardi in Terram sanctam*, que es de Ricardo, Prior de la Trinidad de Londres, aunque existe la duda sobre la autoría de éste.
- *De Ecclesiae calamitatibus*, cuyo autor se desconoce, pero Leyser la atribuye a Geoffroi.

Faral dice que son inciertas las siguientes obras:

- *De vino et vitibus conservandis*, obra de la que surgiría el sobrenombre de Vinosalvo (Vinsauf) y que se encuentra en un manuscrito del Gonville et Caius College. Hay otros manuscritos de esta obra en Londres, en el Museo Británico, y en Egerton, donde el manuscrito 2622 dice: *Tractatus secundum*

¹ FARAL. op. cit., pp. 19-24.

Galfridum super Palladium de plantationibus et insertionibus arborum, y muchos más. Este tratado ha sido traducido al inglés.

- *De statu curiae romanae*. La obra ha merecido varias ediciones y aunque muchos estudiosos la atribuyen a Geoffroi de Vinsauf, sólo hay un manuscrito, el 418 de los *Codices latini* de Munich, que en el folio 87 dice: *Galfridi de Vino salvo anglici yronia de gestis curiae romanae*. La época de la composición parece ser posterior a 1244, por una mención al Cardenal Cayetano que fue Papa a partir del 1277 con el nombre de Nicolás III.
- *El Enchiridion* que es un tratado de sinónimos y homónimos y cuya autoría podría ser de Mateo de Vendome, de Geoffroi de Trani o de Geoffroi de Vinsauf. Sólo el manuscrito 385 del Gonville et Caius College de Oxford menciona al último como su autor: *Enchiridion M. Galfridi de Vino salvo*.
- *De rebus ethicis*. Algunos manuscritos la presentan como de Juan de Garlandia y otros como de Godofredus de Vino Salvo, entre éstos el 2508 de la *Bodléienne*.
- El *Ars dictatoria*. El autor es un Gaufridus quien vivió en Bolonia y profesó, pero Faral indica que nada más puede decirse.

Obras cuya autoría es casi segura:

- *Tria sunt circa quae...* Faral encontró cinco manuscritos, además del hallado por Langlais, en Inglaterra y uno en Francia. El 511 de *Glasgow* en el Museo Hunterian dice: *incipit documentum magistri Gaufridi de modo et arte dictandi et versificandi*. El 11 de Sydney-Sussex dice: *Galfidi Anglici tractatus de nova poetria, sive tractatus de arte dictandi qui intitulatur "Tria sunt..."*. Así sucede con otros manuscritos, con lo que parece bastante probable que esta obra sea de Geoffroi.

La obra trata sobre todo de la *dispositio*, y, en particular, de cómo pasar del inicio del poema a la parte central, habla también de la *amplificatio*, pero ofrece procedimientos diferentes a los que da en la *Poética Nueva*; además los ejemplos están en dísticos o hexámetros, pero hay puntos de contacto como las autoridades presentadas -Sidonio Apolinar, en especial-, incluso los ejemplos son muy parecidos, y, como dice Faral, si no trata de los colores de la retórica es porque ya los ha tratado o tratará Geoffroi en otra parte.

Esta obra es la que se ha llamado tradicionalmente *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi* y que casi todos los especialistas la presentan como de Geoffroi, y Faral ofrece el texto latino bajo su nombre.

La concepción de la obra es semejante a la *Poética Nueva*. El texto inicia:

*Tria sunt circa quae cuiuslibet operis versatur
artificium: principium, progressus, consummatio.*

A partir de ahí el autor presenta el principio que puede ser natural o artificial y da el ejemplo de Minos para el primero. Al hablar del principio artificial dice que hay que empezar a mitad o final de la historia, empezar con proverbios o empezar con ejemplos. En síntesis, es la misma doctrina que la de la *Poética Nueva*, sólo que todas las exposiciones y explicaciones están en prosa y los ejemplos generalmente en dísticos, aunque también da ejemplos en hexámetros y para el “modo prosaico” (prosa rítmica).

Un análisis del *Documentum* indica que serviría como introducción a la *Poética Nueva* o como explicación de ella para aquellos alumnos que necesitaran más exposiciones teóricas.

La *Summa de coloribus rhetoricis*, también en el manuscrito de Glasgow, dice: *Summa magistri Gaufridi Vinsauf de coloribus rhetoricis*. Ya en el *Documentum* había anticipado: *Ceteri colores valent ad ornatam facilitatem, de quibus seorsum loquendum est*², lo que puede indicar su intención de escribir esta obra. La *Summa* trata primero sobre la *dispositio* y después expone veinticinco figuras, la mayoría de las cuales están en la *Poética*

² *Documentum de arte versificandi*, 102, p. 303, de la edición de FARAL.

Nueva sin definición, porque se encuentran ejemplificadas en sus dos poemas mayores; en la *Summa* sí pone la definición y da pequeños ejemplos.

En cuanto a las obras de creación personal, Geoffroi tiene los *exempla* introducidos en sus obras, especialmente los de la *Poética Nueva*. Sin embargo, se le atribuye también el poema de noventa y dos hexámetros que empieza:

*Papa stupor mundi, sed Christi miles et ensis,
 Totius Ecclesiae reges et regna triumphat...*

El poema está en el manuscrito 15157 de la Biblioteca Nacional de Francia con otros de principios del siglo XIII. Faral lo reproduce en las páginas 24, 25 y 26 de la citada obra.

En el análisis encontramos mucha de la fraseología de Geoffroi, como lo demuestra el comienzo *Papa stupor mundi*; si el poema no es de él, entonces es de alguien que lo está copiando a lo largo de casi todo el texto. La intención es alabar al Pontífice, y recordarle que Ricardo tuvo segura a Inglaterra, para que el *Vicario de Cristo* con su poder sea flexible y no deje a Inglaterra lúgubre y ansiosa.

Ahora bien, la obra que sin duda procede de Godofredo de Vinosalvo es la *Poética Nueva* y la que permite asegurar la autoría del poema anterior, la del *Documentum* y la de la *Summa*, pero si hicieran falta más testimonios, tenemos dos valiosísimos. El primero es de Gervasio de Melkley que en su *Arte Poética*

dice: *scripserunt alii hanc artem: Matthaheus Windocinencis plene, Gaufredus Vinesauf plenius, plenissime Bernardus Silvestris...*³. El segundo es de Everardo el Alemán en su interesantísima obra *Laborintus*; al hacer la lista de los autores que el poeta debe leer y releer ofrece un canon digno de estudio para el medievalista. Los autores y obras son: los *Dísticos* de Catón (Pseudo Catón), las *Elegías* de Maximiano, el *Geta* o *Amphitryo* de Vitalis Blesensio, de Claudiano *De raptu Proserpinae*, el *Antirufinus* y el *Elogio a Estilicón*; de Estacio la *Aquileida* y la *Tebaida*; de Horacio las *Sátiras*; todo lo de Ovidio; el *Architrenus* de Juan de Hanville; todo Virgilio; la *Alejandriada* de Gautier de Lille; el *De excidio Troiae* de Pseudo Dares; la *Ilias* latina; todo Sidonio Apolinar; el *Solimarius* de Günther de París; *De viribus herbarum*, posiblemente de Macer Floridus; la *Aurora* de Pedro Riga; el *Carmen Paschale* de Sedulio; de Arator el *De actibus apostolorum*; de Prudencio la *Psycomachia*; de Alán de Lille el *Anticlaudianus* y el *De planctu Naturae*; el *Doctrinal* de Alejandro de Villadei; el *Graecismus* de Everardo de Béthume; de Próspero, el *Sententiarum ex operibus Augustini delibatarum liber*, y *Epigrammaton liber*; *Las nupcias de Filología* y *Mercurio* de Marciano Capella; *La Consolación de la filosofía* de Boecio; el *Megacosmus* y el *Microcosmus* de Bernardo Silvestre; el *Tobías* y el *Ars versificatoria* de Mateo

³ En FARAL. op. cit., p. XIII.

de Vendome, y el *ars nova scribendi speciali fulget honore, /rebus cum verbis deliciosa suis*, esto es la *Poética Nueva* de Godofredo de Vinosalvo. En la enumeración yo he puesto al final a Geoffroi, pero en los versos de Everardo, que van del 599 al 686, ocupa los versos 665-666 ⁴.

Lo anterior, además de probar la autoría de la obra, nos prueba que a partir de que fue compuesta empezó a ejercer su influencia en los más altos niveles, puesto que tanto Gervasio como Everardo fueron dos especialistas en poética, no sólo maestros, sino escritores sobre el tema. Gervasio fue contemporáneo de Geoffroi y su obra se inscribe en los mismos años de la *Poética*, aunque obviamente posterior. Everardo, según los críticos, pertenece a la segunda mitad del siglo XIII y en él están las raíces profundas de la doctrina de Geoffroi, de Alán de Lille y de Bernardo Silvestre, que buscan entrar a la médula de la creación poética y para ello se apoyan en los fundamentos filosóficos.

La Poética Nueva

Puesto que la *Poética Nueva* contiene un poema a la muerte de Ricardo Corazón de León y está dedicada a Inocencio III para pedirle que levante el

⁴ En FARAL, el *Laborintus* de Everardo el Alemán, op. cit., p. 360.

interdictum que pesaba sobre Inglaterra y que perdone a su príncipe, excomulgado, la fecha de su presentación debió ser posterior a 1199, año de defunción de Ricardo, y anterior a 1213, año en que Juan sin Tierra pidió perdón, por lo que fue absuelto el 24 de junio del año siguiente. Para precisar más, como el *interdictum* fue lanzado en 1208 y la excomunión un año después, la *Poética Nueva* debió escribirse en el curso de las negociaciones que tuvieron lugar entre el rey inglés y el Papa, de 1209 a 1213.

Sin embargo, la preparación de la obra, como lo demuestran sus poemas, debió iniciarse desde 1187, puesto que fue el año en que Saladino recapturó Jerusalén y la Santa Cruz, continuó con los sucesos de 1191 y 1192 cuando Ricardo va a la Tercera Cruzada, toma Acre y reconstruye Jafa, después pasó a 1199 con el sitio del castillo de Chalus y la muerte de Ricardo.

Con lo anterior, sacado directamente de la obra y planteado por Stubbs⁵ en contra de muchas otras hipótesis de Pits, Leyser, Fabricius, Fattorini, Wright y Hugo de Trimberg⁶ que querían situar la *Poética Nueva* durante el reinado de Enrique II o el de Ricardo Corazón de

⁵ STUBBS, W. *Itinerarium peregrinarum et gesta regis Ricardi*, en la introducción de *Chronicles and Memorials of the reign of Richard I*. Citado por Faral. op. cit., p. 31.

⁶ FARAL. op. cit., pp. 28-33.

León, se demuestra que la obra pertenece a la época de Juan sin Tierra y de Inocencio III.

Para abundar en la demostración puede señalarse que la fraseología y los términos mismos son prueba irrefutable del periodo a que pertenecen. La dedicatoria habla de un Papa Inocente, un Papa joven, cuyo epíteto característico es *Vicario de Cristo*, como dice en el epílogo, es ápice y cima de la Iglesia, todo el mundo se arrodilla ante él, etc. En fin, todo es característico del papado de Inocencio III.

No sabemos cuál sea y dónde esté el primer manuscrito, pero sí sabemos que hay muchísimos en las bibliotecas europeas. Faral conoció cuarenta y dos y desde entonces se han encontrado más, por lo menos los tres de que se tiene conocimiento que hay en España y que él no consideró. Margaret F. Nims⁷ por su parte menciona cinco que no incluye Faral, tres del Trinity College, el CCC 406 y el Laud. Misc. 515⁸.

P. Leyser realizó en La Haya dos ediciones de la *Poética Nueva*: la primera en 1721, en su *Historia poetarum et poematum medii aevi*, y la

⁷ GEOFFREY of Vinsauf. *Poetria Nova*. Toronto: ed. Pontifical Institute of Medieval Studies. 1967. (intr. y tr. de Margaret F. Nims), p. 11.

⁸ Hay, además, noticias de la existencia de doscientos manuscritos más que ha podido conocer Marjorie Woods.

segunda de 1724 en un opúsculo separado. Ambas surgieron de los manuscritos de Wolfenbüttel 4428, 4564, 4591 y 4594⁹.

Fue hasta 1924 cuando apareció la siguiente edición, elaborada por Edmond Faral, en *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle* en París. Obra fundamental a la que recurre todo estudioso del tema ya que comprende un amplio estudio sobre autores, obras y doctrina. Los textos originales que presenta están en latín y son los siguientes: *Ars versificatoria* de Mateo de Vendome; *Poetria Nova, Documentum de arte versificandi* y *Summa de coloribus rhetoricis* de Geoffroi de Vinsauf; la *Epistola* de Ekkehard IV sobre la ley de adornar; el poema de *Píramo y Tisbe* al que recurre siempre Gervasio de Melkley; el *Laborintus* de Everardo el Alemán, y un resumen analítico de la *Poetria* de Juan de Garlandia, éste último en francés y muy breve porque hay varias ediciones de este autor.

Después de la edición de Faral, aparecieron tres ediciones en inglés, una es la de Margaret F. Nims, de Toronto, 1967, quien siguió la edición latina de Faral cotejándola con los otros cinco manuscritos mencionados; la otra es la de Ernest Gallo, *The Poetria Nova and its sources in Early Rhetoric's Doctrine*, La Haya y París, 1971, que presenta el texto bilingüe y sigue también la edición latina de Faral; en ella Gallo ofrece un estudio muy completo

⁹ FARAL. op. cit., p. 28.

sobre las fuentes de la *Poética Nueva*. La tercera es de Jane Bahzellk en *Three Medieval Rhetorical Arts*, en inglés, Berkeley and Los Angeles, también de 1971¹⁰.

En lengua española hay dos traducciones. La primera editada por la UNAM en el 2000 con texto bilingüe, la traducción es de Carolina Ponce, la segunda aparecerá a mediados del 2002 en España, de Ana Calvo.

La *Poética Nueva* es verdaderamente una poética que se basa en una estructura retórica clásica. Es poética en tanto que precisa el origen de la creación poética y enseña la técnica para elaborar poesía. No enseña ni gramática ni versificación latina, sino que enseña a hacer poemas desde el punto de partida de la poesía, en donde interviene una clara postura filosófica, pasando por la organización del material y el vestido poético que consiste en la *transsumptio* principalmente y el uso de los colores o figuras, para llegar a la exposición de la *memoria* y la *recitatio*.

Tanto Geoffroi de Vinsauf como Mateo de Vendome están conscientes de que preparar a los poetas no es enseñarles ni la prosodia ni la métrica, sino enseñarles a elaborar *sermones* poéticos, en donde las sentencias y los

¹⁰ Se encuentra con el título *Geoffroi of Vinsauf: The New Poetics*, pp. 27.108.

pensamientos del hombre interior sean expuestos con ornatos para obtener una pieza bella y adecuada. En este sentido, sin lugar a dudas tienen en su mente lineamientos importantes del *Ars Poetica* de Horacio.

No obstante, arraigada en la estructura clásica del discurso, la obra deja ver una organización de acuerdo con el canon de *principium, narratio, argumentatio y peroratio*. El *principium* corresponde a la dedicatoria al Papa donde Geoffroi crea un poema para alabar a Inocencio III. El poema se inicia haciendo un juego en torno al nombre de Inocencio que completo no cabe en el hexámetro y pone *Nocenti*, cuyo significado en latín es *el que daña*, como referencia al daño que pesa sobre Inglaterra y Juan sin Tierra, pero saliéndose ingeniosamente por la tangente, explica que el nombre completo no cabe en el metro porque así es la grandeza de la virtud papal, cuando se suma el prefijo *in* queda todo el nombre de Inocencio¹¹, del mismo modo que su virtud

¹¹ Geoffroi dice:

Papa estupor del mundo, te daría un nombre acéfalo si te llamara papa Nocente mas, si añado la cabeza, será enemigo del metro. Pero divide el nombre, divídelo así: pon primero "I" y añade "nocente", entonces será compañero del metro. [vv. 1-8].

En Fromundo Tegernsic, de finales del siglo X, maestro del arte de la poesía, encontramos lo siguiente:

*En este tímulo de piedras reposa el cuerpo de la difunta Iliá:
la muerte envidiosa le robó la vida que disfrutaba.*

*Si quitamos la letra que "sigma" los griegos denominan,
su nombre Iliá sería, según nos enseña la gramática.*

Como puede observarse, este era uno de los ejercicios escolares que recorrieron la Edad Media. En *Lírica latina medieval*, op. cit., pp. 186-187.

En *Lírica latina medieval*, op. cit., pp. 186-187.

dividida puede adjudicarse a muchos pero toda sólo a él. Viene enseguida una serie de comparaciones con personajes cristianos: Bartolomé, Andrés, Juan, Pedro y Pablo. Él tiene en una hipérbole todas las cualidades juntas de ellos. Como es lógico, la mejor dote del Papa es el lenguaje, por lo que ofrece una segunda enumeración, ahora de hombres distinguidos por su retórica, entre ellos Agustín de Hipona y algunos pontífices, para callarlos a todos porque el oro de la boca de Inocencio los vence. Resume la hipérbole al decir que está más allá de los hombres. Después habla de la juventud y sabiduría unidas en el Pontífice que brilla como el sol alrededor del cual los que lo acompañan son como estrellas, por ello es *luz pública del mundo*. Roma es el cielo en que brilla y él, Geoffroi, ha sido enviado ahí. Todo se inclina ante su grandeza que describe en una concatenación verbal graduada en *puedes y debes y quieres y sabes dar lo sublime; porque eres prudente sabes; porque eres clemente, quieres; porque eres de noble origen, debes, y porque eres Papa, puedes...* en la que las oraciones se encuentran en quiasmo y en estructura circular. Termina con el ofrecimiento de su trabajo breve de cuerpo pero amplio de fuerzas.

Ahí tenemos a quién va dirigido el discurso, sigue presentar el tema y circunscribirlo para completar el *principium*. El tema es la elaboración de poesía que ofrece comparado con la edificación de una casa y la circunscribe

con la exposición general de sus partes: *Inventio*, *dispositio*, *elocutio* y *actio*, en donde hace hincapié en la mente que debe siempre reflexionar con ella misma el asunto completo. Se extiende un poco más al hablar de la unión entre el orden, la materia y el vestido poético que conforman el estilo; sentencias y palabras deben ser pesadas con cuidado y deben ser civilizadas, no agrestes.

Desde ese punto se encuentra la *narratio* que aquí sería todo el *corpus* teórico de la obra, porque sigue la explicación de la *dispositio*, la *elocutio*, la *memoria* y *actio*, en que se entrelazaría la exposición epidíctica, conforme va enseñando la manera de organizar, la forma de decir, cómo aprender y cómo recitar la obra poética. Esto está comprendido en 1983 versos de los 2120 de la obra y si queremos verlo como *narratio* debemos entender que es epidíctica, o sea, es la exposición de la materia de enseñanza, dentro de la cual los ejemplos y las citas de autoridades funcionarían como *argumentatio*. De los 1983 versos, alrededor de 950 son de presentación de los diversos temas y unos 1032 de ejemplos, esto es, que la mayoría son lo que llamaríamos práctica de la materia que enseña.

Aquella parte de teoría que ofrece no es muy amplia, porque casi no define, para ello están el *Documentum* y la *Summa*, sino explica de manera concreta y breve, pero dando los elementos fundamentales de cada parte y

mostrando qué se hace para, a continuación, ejemplificar cómo se hace. Repetir definiciones no hubiera hecho de esta obra una *nueva* poética, pues la mayoría de las obras de gramática y retórica ya ofrecían esto.

Es nueva tanto por la forma de enseñar la manera de elaborar los poemas con sus propias creaciones, así el movimiento se demuestra andando, como por su planteamiento filosófico-teológico del origen de la poesía, esto es, el arquetipo del que hablaremos después. Nueva también por la forma de la *dispositio* que bebe directamente de los clásicos y que requiere de una gran maestría en el manejo del tiempo narrativo, y nueva por su acercamiento total a la cultura del gótico en el manejo de la elocución con su gusto por lo figurativo. Más aún, la novedad está en su percepción de, por una parte, crear poesía de calidad con fuerte arraigo en las formas métricas de la antigüedad; él no atiende a los ritmos llamados medievales, pero eso no impide que esa misma percepción, por otra parte, sea la de hacer poesía que guste a todos, que trate de temas contemporáneos, para que el poeta sea el cantor de la comunidad, siendo ésta una de las razones que se impone para la literatura de adornos, propia de su momento.

Lo que importaba a Geoffroi era señalar lo medular de cada aspecto y, a partir de eso, hacer poesía, por ello la mayoría de los ejemplos son creaciones

personales, aunque no se inhibe para tomar material poético anterior, a fin de enseñar a los alumnos un determinado asunto, cuando considera que dicho material es muy claro, como es el caso del *niño de la nieve* que usa como ejemplo de la brevedad.

Ahora bien, cada poema presentado es en realidad una narración y todo un discurso dentro de la exposición epidíctica, con lo que vemos que la organización interna de la obra es en sí bastante complicada, pero, gracias a la perfecta visión que de ella tiene Geoffroi, el lector no lee el texto como algo difícil, sino que fluidamente corre a lo largo de los distintos campos de su enseñanza de la poética.

Dentro de su exposición teórica, después de haber presentado en el *principium* el origen de la poesía en el arquetipo poético, Geoffroi se preocupa de manera especial en el orden que debe tener la obra: si se sigue el orden cronológico o si el poeta puede cambiar ese orden y empezar a la mitad de la historia o al final, o si puede empezar sentenciosamente con proverbios o con ejemplos. Para él, como hombre que convive con el arte gótico, lo mejor es empezar por el final, o de cualquier otra de las formas, pero lo menos artístico es seguir el orden natural.

Una vez que habló del orden, llega a un punto fundamental para la retórica y la poética de los siglos XII y XIII que es cómo amplificar la obra; ahí nos habla de las interpretaciones, digresiones, perífrasis y otras formas para alargar y embellecer el poema. En seguida, habla brevemente de la abreviación y las formas de lograrla, como el uso del ablativo absoluto, el zeugma y otras.

Después nos lleva por la retórica de los sentidos, de los colores, de las flores (¿cómo hacer para que yo no vuelva cursi esta parte tan bella y sensible de Geoffroi?). Ahí su preocupación es la *transsumptio*, cambiar lo propio por lo impropio, elaborar metonimias, metáforas, sinécdoques; decir las cosas no como son, sino buscar lo semejante o lo contrario y cambiar el nombre, el adjetivo, el verbo, las partes invariables, todo puede cambiarlo el poeta, todo debe cambiarlo. Los adornos son graves o ligeros. Las figuras surgen y se enlazan unas con otras, una detrás de otra y el poeta Geoffroi enseña cómo. Si puedes cambiar, también debes añadir, y siempre debes saber elegir; el único momento en que puedes ser vulgar, llano, es cuando tu asunto es cómico, ahí sí puedes usar la palabra del pueblo, la cotidiana, la del vendedor de mercado o del estudiante. Finalmente recuerda tres cosas: el arte que se debe estudiar, la práctica constante y la imitación de los grandes autores; y hay tres jueces: tu mente, el oído y la práctica.

Para terminar el *corpus* teórico, Geoffroi habla de la memoria y la pronunciación.

Después la *peroratio*, otra vez dirigida a ese juez que era Inocencio III, con nuevas alabanzas, en donde la hipérbole llega a puntos extraordinarios al decirle que es más que hombre, está en un nivel especial entre la humanidad y Dios. Suplica a Guillermo ¹², flor del clero, que interceda por su príncipe y le ofrece de regalo el libro que ha escrito para el Papa.

Los *exempla* de Geoffroi

La literatura de los ejemplos tiene múltiples funciones, pero en cualquiera de ellas sirve como argumentación de carácter muy fuerte dentro de la obra en que se emplea, existe el caso de Valerio Máximo, cuya historia está elaborada básicamente a partir de ellos. En realidad, desde los mitos relatados por Homero, las fábulas de Esopo, hasta las narraciones naturales y extraordinarias de nuestros días, los *exempla* o ejemplos han corrido por toda la literatura y han sido considerados como género de especial estudio.

Además de su valor argumentativo, el ejemplo sirve para amplificar la obra en que se inserta y, según su extensión, introducir un discurso dentro de

¹² Posiblemente el obispo de Londres. Guillermo de la Santa Madre Iglesia. cfr. cap. I, p. 26; cap. III, p. 92.

otro, una narración dentro de otra. Cuando el ejemplo es breve, dice Quintiliano, es lo que *proprie vocamus exemplum* (propiamente llamamos ejemplo); pero, a veces, es la conmemoración de las hazañas o de los hechos útiles para persuadir sobre aquello que queremos ¹³.

Entre los ejemplos breves están las menciones simples de palabras, de frases nominales o incluso de nombres propios que llevan una referencia implícita; así dice: *dientes niveos* o *sabor de miel*, por la correspondencia *diente-nieve* y *sabor-miel*. A veces la referencia es explícita a partir de la *nominatio*: *sabe como Catón, habla como Cicerón; su rostro compite con Paris, su edad con Partenopeo*. En todos los casos la base está en la *similitudo*, esto es, en la semejanza que permite la *transsumptio* o la *collatio*. De este tipo de ejemplos abunda la *Poética Nueva*. Naturalmente, como hemos dicho, el ejemplo creció hasta convertirse en todo un poema o relato, lo cual puede verse en los llamados *Progymnasmata* u *opera minora* o *narratiuncula*; aunque algunos perfilan diferencia en los términos anteriores, todas esas formas son de una u otra manera variaciones breves de ejercicio escolar que sirven como ejemplos y se pueden inscribir en la narración mayor de una obra.

¹³ QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. V, XI; XII. IV.

Geoffroi en sus ejemplos mayores, aquellos que relatan una pequeña historia o exponen ampliamente su teoría poética y su postura filosófica, utiliza recreaciones de ejemplos clásicos o medievales, o crea sus propios poemas en los que incluye textos tradicionales. De los primeros tenemos el manejo del mito de Minos y Androgeo, extraídos de las *Metamorfosis* de Ovidio (VIII, 1) y de la *Eneida* de Virgilio [VI, vv. 16 y 30] con lo que ejemplifica las distintas formas de comenzar una fábula.

Hay ejemplos de poemas de alrededor de quince a treinta versos como el de la separación de los amantes que ofrece para ejemplificar la digresión;

*De un único amor, el nudo reúne dos pechos; una nueva causa
desune los cuerpos; pero, antes de la separación, la boca
hechiza a la boca con besos y ciñe y une a ambos un mutuo
abrazo; la fuente de los ojos con sus lágrimas baña la faz y los
sollozos entrecortan las últimas palabras. Tanto el amor es
aguijón del dolor, como el dolor atestigua las fuerzas del
amor. A la primavera cede el invierno.*

*Las nieblas desbarata el aire y el cielo acaricia la tierra.
Retoza en ella la humedad y el calor y, porque es masculino el
aire, la tierra se percibe como mujer. La flor, su hija, brota
entre auras y sonrío a la madre; el primerísimo retoño brota
de las arbóreas puntas; las semillas, antes muertas, surgen a
la vida; la futura mies vive de antemano en la hierba. Este*

*tiempo festeja a las aves. Esta hora del tiempo separó a los
amantes que aún no separó el amor.*

[vv. 543-558]

El poema anterior es un clásico ejercicio escolar como lo demuestra el siguiente de Arnulfo, nombrado obispo de Lisieux en 1141 y que murió en San Víctor en 1181; su obra fue muy popular cuando Geoffroi era joven. El poema de Arnulfo trata de la situación contraria, el encuentro de los amantes, y al compararlos se ven frases e ideas similares, manejadas para dos situaciones opuestas, con lo que podemos entender cómo aprendían y se ejercitaban los alumnos: a partir de las ideas comunes que hay en los amantes, se usan los lugares comunes que la retórica les ofrece y se deben escribir poemas que reflejan distintas situaciones, todo lo cual cae dentro de los *Progymnasmata* y de los *exempla*.

*Acuden al encuentro vuestros ojos en seductor afecto
y los corazones íntimos con igual deseo sonríen.
Los rostros, ruborizados, manifiestan sus respuestas
y el tierno pudor muestra el efecto de uno y otro.
La mutua voluntad que circula del uno al otro lado
hace que las mentes se entreguen a un lascivo pacto.
Refulge con destellos alternantes la llama de los ojos,
ojos a los que coaliga una mirada perpleja.
Parece como si las almas mismas permutasen
sus moradas y en otros cuerpos vivieran.*

*El donaire de las almas abrazos silenciosos entrelaza
y hace presagiar los abrazos corporales.
Con duplicado nudo de enlace feliz prosigue su camino
y los cuerpos responden de consuno a los espíritus.
La provechosa contemplación cosechará los frutos anhelados
y los atormentados deseos darán a luz alegres días¹⁴.*

Sin embargo, el poema de Geoffroi es más elaborado que éste por la comparación y la digresión dentro de la digresión -para ejemplificar más- al tratar el tema de la naturaleza que contiene muchas alusiones sobre la relación amorosa. Lo que Arnulfo de Lisieux concentra en *un lascivo pacto*, lo desarrolla más libremente Geoffroi en el mutuo abrazo y *la boca que hechiza a la boca con besos*.

Otros ejemplos hay de mayor extensión, más o menos de treinta hasta setenta versos, de los cuales unos son simples ejercicios escolares muy bien hechos como las *descripciones* de la mujer que ya hemos citado; pero otros son de temas contemporáneos, para lo que Geoffroi crea verdaderos poemas cuyo contenido y forma fueron admirados desde su presentación al punto de que corrieron solos, fuera de la obra, su propia fama y tradición, pues se les encuentra citados en muchas obras de poesía medieval, tal es el caso de los poemas dedicados a Inglaterra y Neustria, con la persona de Ricardo Corazón

¹⁴ *Lirica Latina Medieval*, p. 375.

de León, el poema de la Cruz y el famoso poema de La Cena de los Reyes que fue ejemplo de novedad en su momento, todos éstos ya los hemos presentado.

En tales formas ejemplares, para alargar el relato, la retórica desde antiguo proponía la alabanza de los personajes, de los lugares y de los hechos, cosa que se aprecia perfectamente en Geoffroi. Además, lo segundo que proponía era la comparación para establecer las similitudes o disimilitudes entre los dos términos comparados, lo que también aparece en Geoffroi en muchos de los poemas citados *supra*.

Para afirmar el valor argumentativo del ejemplo se podría añadir una sentencia en algún lugar de su desarrollo, inicialmente como introducción, hacia la mitad para señalar el hecho, o al final a manera de moraleja, como puede apreciarse en los ejemplos de Geoffroi. Este elemento era, además de un adorno retórico, el elemento de fuerza moral que marcaba la intención del discurso. En Geoffroi la exhortación de la moral cristiana se presenta en la mayoría de los ejemplos, sobre todo en aquellos dos citados que son sus poemas extensos en que trata de Dios, de Dios-hombre, de Adán, del Papa y del hombre, donde, a partir de una exaltación valorativa del pasado, desde la creación, se encarecen los hechos divinos, sobre todo los de la redención que trajo Cristo, a fin de despertar en el alumno y el oyente o el lector no sólo la

admiratio sino la *imitatio*, hasta donde lo permita la naturaleza humana, de la enorme virtud y sacrificio de Dios-Hombre, y que cada uno, incluyendo al pontífice, reconozca la deuda que tienen con Cristo y se hagan responsables de sus actos. Dentro de estos ejemplos, ofrece también ejemplos *in contrarium* como es el papel de Lucifer, de los enemigos de Cristo, del mismo Adán al desobedecer a Dios, o el del hombre común en el caso de *Birria*, el perezoso que prefiere dormir a levantarse cuando Dios lo llama. Así dentro de los *exempla maiora*, para contrastar, se insertan *exempla contraria, dissimilia et minora*. En cualquier caso, todos ellos sirven para adornar (*ornare*), enseñar (*docere*) y persuadir (*suadere*) a través de la *copia verborum* que da la ejemplificación ampliada ¹⁵.

La *Poética Nueva* en la mayoría de los manuscritos consta de 2120 hexámetros, y su contenido es el siguiente:

1.- *Dedicatoria*.

Al Papa Inocencio III, en cuarenta y dos versos [vv. 1-42].

2.- *Inventio* [43-86]

Teoria a) Origen de la poesía, en doce versos [vv. 43-54].

¹⁵ Sobre los diferentes ejemplos cfr. ARAGÜES Aldas, José. "Modi locupletandi exempla, progymnasmata y teorías sobre la dilatación narrativa del *exemplum*", en *Ephrosync* 15. 1997. pp. 415-434.

- del* b) Delimitación del tema, en cinco versos [vv. 55-59].
- Arquetipo* c) Vestido poético de la materia, en once versos [vv. 60-70].
- d) Organización de la obra, en diez versos [vv. 71-80].
- e) Sentencias y palabras justas y civilizadas, en 3.5 versos
[vv. 81-84].
- f) Voz, gesto y apariencia, en 2.5 versos [vv. 84-86].

3.- *Dispositio* [87-741]

- Teoría* a) Explicación sobre el orden. Orden natural y orden artificial.
- de las* Enseñanzas para trasponer el orden. Empezar con sentencias o
- ocho* ejemplos. Recapitulación de las ocho formas para iniciar la obra.
- Ramas* Todo en sesenta y ocho versos [vv. 87-154].
- b) Ejemplos de lo anterior, en cuarenta y ocho versos [vv. 155-202].
- c) El orden después del inicio: amplio o estrecho, en dieciséis versos [203-217].
- d) Orden amplificado. *Amplificación* por medio de: interpretación, perífrasis, comparación, apóstrofe, prosopopeya, digresión, descripción y oposición, en cuatrocientos setenta y seis versos. Se ofrecen quince ejemplos, en trescientos treinta y seis versos de los cuatrocientos setenta y seis [vv. 218-694].

e) Orden estrecho. *Abreviación* por medio de: énfasis, articulación, ablativo absoluto, no repetición, alusión, asíndeton y fusión. Da un ejemplo con dos variantes que comprenden nueve versos de los cuarenta y siete del tema [695-741]

4.- *Elocutio* [742-1972]. Los colores y el *sermo gravis*

Introducción a los colores, las palabras, las sentencias y la novedad, en veintinueve versos [vv. 742-770].

a) Exposición de la *transsumptio* o cambios de palabras por

Teoría

materias semejantes para lograr la novedad: de las cosas por

de la

materias semejantes para lograr la novedad: de las cosas por

transsumptio

partes de las personas, de personas por las cosas, en sesenta y

cuatro versos, de los cuales treinta y tres sirven para

ejemplificar [vv. 771-833].

b) El estilo grave y el leve. Uso de los adjetivos. El color de la oposición entre sustantivos y verbos. Suma del sentido propio y del figurado al relacionar con elementos. Ejemplos breves. Usa ciento quince versos [vv. 834-948].

c) Continúa con el cambio y las indicaciones para que las palabras tengan el honor y peso adecuados. *Translatio*, *permutatio*,

pronominatio y *nominatio* son los nombres del cambio o “flores de las palabras” que producen diez variantes. Geoffroi nombra la metonimia sino sólo pone: *forma pro re*, *causa pro effectu*, *instrumentum pro utente eo*, *materia pro forma*, *continens pro contento*. Menciona después la hipérbole, la parte por el todo, el *totum pro partibus*, *abusio*, *perversio* o *trajectio*. Todo en ciento dieciséis versos [vv. 949-1064].

d) Recapitulación y observaciones para evitar que el texto se vuelva oscuro al usar los colores anteriores; ahí se encuentran ideas muy interesantes sobre las palabras. Son treinta y tres versos [vv. 1065-1097].

5.- *Elocutio*. Los colores y el *sermo levis*.

treinta y siete figuras de palabras a) Si se dejan las figuras del discurso grave, entonces se usarán: *repetitio*, *conversio*, *complexio*, *tractatio*, *contentio*, *exclamatio*, *interrogatio*, *ratiocinatio*, *sententia*, *contrarium*, *membrum*, *articulus*, *continuatio* (ya sea *in sententia*, *in contrario* o *in oclusione*), *compar*, *similiter cadens*, *similiter desinens*, *subiectio*, *gradatio*, *deffinitio*, *transitio*, *correctio*, *occupatio*, *disiunctio*, *coniunctio*, *adiunctio*, *conduplicatio*,

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

interpretatio, commutatio, permissio, dubitatio, expolitio, dissolutio, praecisio, conclusio. Son más de treinta y cuatro figuras, algunos encuentran cuarenta y dos, en ciento veintisiete versos, de los cuales cuatro sirven de introducción, luego viene un extenso poema de ciento veintiún versos con que ejemplifica las figuras, termina con una conclusión de tres versos. Son lo que llamamos figuras de palabras [vv. 1098-1224].

b) Transición donde señala que usó algún color grave en el ejemplo para dar variedad a las flores. Expone la *sententiae* y

Diecinueve entra a lo que llamamos figuras de pensamiento; sin dar
Figuras de definiciones explica brevemente: *distributio, licentia,*
pensamiento *diminutio, descriptio, disiunctio, frequentatio, expolitio, commoratio, contentio, similitudo, exemplum, imago, effictio, notatio, sermocinatio, conformatio, significatio, brevitatis, y demonstratio.* Son diecinueve figuras explicadas en cincuenta y nueve versos [vv. 1225-1283].

c) Presenta su poema más extenso para ejemplificar las figuras anteriores en doscientos cuarenta y ocho versos [vv. 1284-1531].

d) En los ejemplos anteriores las sentencias se expusieron de

cinco manera manifiesta, excepto en dos figuras (la *diminutio* y la
figuras *similitudo*). Presenta ahora cómo encubrir las sentencias con
más cinco figuras: *diminutio*, *exsuperatio*, *ambiguitas*, *consequentia*
y *abscissio*, todas son en relación a la semejanza. Da ejemplos
breves. Todo en sesenta versos [vv. 1532-1591].

6.- *Elocutio*.

Cambios de palabras (derivadas a primitivas). Adición de
elementos y elección de palabras.

- a) Introduce señalando la necesidad de dominar el arte, para ello
Teoría hay tres lugares que podemos cambiar: de verbos a sustantivos,
de las diversificar los casos de éstos y usar sinónimos; de adjetivos a
conversiones sustantivos diversificando éstos en todos sus casos. Explicación
sobre los elementos que perfeccionan el asunto: arte, práctica e
imitación de los mejores escritores. Cambio tercero, de palabras
invariables por frases adverbiales. Menciona los *Topica*.
Recapitulación. En todo ejemplificó brevemente. Usó ciento
setenta y tres versos [vv. 1592 a 1764].
- b) Después de cambiar hay que añadir adjetivos, sustantivos por
Teoría de antonomasia, metáforas; manejar el poliptoton y agregar adverbios.

Las deter- Reunir oraciones yuxtapuestas como lo hace Sidonio Apolinar a
minaciones diferencia de Séneca. Los dos estilos deben usarse para crear la
novedad. Ejemplos. Todo en ochenta y un versos [vv. 1765-1845].

c) La elección de las palabras adecuadas es regla de la prosa, del verso y del verso prosaico (prosa poética o rítmica) como lo señala Aulo Gelio. El arte es el mismo para los tres. En cuarenta y un versos [vv. 1846-1886].

d) Introducción a la *res comica*. La conversación vulgar. Ejemplo
Res comica en veintidós versos. Características del *sermo jocosus* frente al
sermo serius. Todo en treinta y siete versos [vv. 1887-1923].

e) Vicios que deben evitarse: hiato, repetición cacofónica de un
Vicios sonido, de una palabra o de terminaciones, periodos muy
extensos, hipébaton (*inconcinntas*). Pequeños ejemplos.
Usa veintitrés versos [vv. 1923-1946].

f) Valoración de las palabras. Tres jueces: la mente, el oído y la práctica, en veintiséis versos [vv. 1947-1972].

7.- La memoria.

Reglas para recordar comparando a la memoria con el alimento y la bebida. Cita a Cicerón. Aprenderán los alumnos que quieran

esforzarse. Sesenta y dos versos [vv. 1973-2024].

8.- *La recitación.*

Manejo de la voz. Los gestos y el rostro. Movimientos.

Pronunciación perfecta. Imitación de las pasiones y de los personajes. Ahí se reúne toda la obra. En treinta y cinco versos [vv. 2035-2069].

9.- *Epilogo y peroración.*

Se dirige a Inocencio III como el mayor de los hombres y a

Guillermo, flor y cima del clero, para que perdonen a su príncipe.

Son cincuenta y un versos [vv. 2070-2120].

CAPÍTULO IX

EL LATÍN DE GEOFFROI

Resultado de una enseñanza gramatical y retórica que comprendía el estudio de autores clásicos y medievales, el latín de Geoffroi muestra la base de los primeros y la evolución que se dió en los segundos. Frente a otros escritores medievales, la lengua latina de Geoffroi está mucho más apegada a las reglas y al vocabulario de los antiguos puesto que es maestro de *enseñanza superior* y propugna con el ejemplo por conservar un latín culto y bien escrito; por ejemplo, en cuanto al vocabulario, usa el clásico *loqui* frente al *parabolare* medieval, o *flere* y formas de *plangere* y no el *plorare* que preferían los medievales; usa *os* y no *bucca*, *domus* y no *casa*; prefiere el clásico *ignis* a *focus* y *mensa* a *tabula*.

Es característico del latín medieval y del de Geoffroi el gusto por los verbos compuestos con preposiciones y, de manera especial en nuestro autor, con la preposición *prae*; esto último es un indicio de la preocupación que tiene por enfatizar que todo se haga antes en la mente, que antes se reflexione, de ahí sus: *praeferre*, *efficere*, *superesse*, *eloqui*, *subsistere*, *desinere*, *resplendere*, *praejudicare*, *relucere*, *transferre*, *circumlucere*, *praemetiri*,

praescribere, committere, praeambulare, praecicinere, praelimitare, praearripere, contrabere, praeparare, displicere, difformare, praesumere, praelocare y muchos más.

De acuerdo con lo anterior, en el latín medieval se abusó mucho más de las preposiciones que en el clásico por la influencia de las lenguas romances y esto se constata en Geoffroi, especialmente en el uso frecuente de *in, de* (en lugar de *ex* o *ab*) y *ad*. A diferencia de los medievales que abusaron de los sufijos propios del diminutivo, como se ve en los poetas sobre todo, Geoffroi usa pocos y son los que se encuentran en los clásicos como *querela, novella* o *notula*.

Hay algunas frases de la Edad Media como el *undique gyrum* [v. 39], que en otros autores aparece *in giro*, que habían adoptado del griego (γύρος) para dar la idea del giro o de alrededor, expresiones que según Alison Goddard¹ llegaron a ser empleadas como frases adverbiales o frases preposicionales que regían acusativo o ablativo (*in giro parietes ecclesiae* - alrededor de las paredes de la iglesia-), y en busca de una supuesta elegancia, se usaron en lugar de *circum*. Geoffroi adopta la palabra, pero tomándola posiblemente de Virgilio con su valor de sustantivo y no deja de usar *circum*.

¹ GODDARD, Elliot, Alison. *Medieval Latin*. Chicago and London: ed. Harrington, The University Chicago Press, 1997^{2a}, en "A Brief Introduction to Medieval Latin Grammar", p. 30.

Algunos de sus verbos son de la época imperial romana, y algún otro de formación medieval, así tenemos: *similare*, *amaricare* y *bifurcare*.

En cuanto a la sintaxis, el texto ofrece las construcciones propias del discurso epidíctico didáctico que, al estar constreñido a la métrica del hexámetro, ofrece sólo unas cuantas fórmulas en general sencillas.

1.- Reunión de oraciones yuxtapuestas o coordinadas con *et*, *sed* y *vel* cuando expone una explicación:

Principio varium dedit ars praescripta tenorem:

Te vocat ulterior progressus...

[vv. 203-204]

... trahit ars ab utroque facetum

Principium, ludit quasi quaedam praestigiatrix

Et facit ut fiat res postera prima...

[vv. 120-122]

... Finem natura locavit

Ordine postrerum, sed ei veneratio difert

Artis et assumens humilem supportat in altum.

[vv. 115-117]

El gusto por la yuxtaposición se encuentra también en algunos ejemplos breves:

In morbis sanat medica virtute Salernum

aegros. In causis Bononia legibus armat

Nudos. Parisius dispensat in artibus illos

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO IX
EL LATÍN DE GEOFFROI

Panes unde cibat robustus. Aurelianis
Educat in cunis auctorum lacte tenellos.
[vv. 1012-1016]

En esta enumeración sobre los estudios en que destaca cada una de las ciudades, la yuxtaposición se entiende por los encabalgamientos de los versos, pues de otro modo podrían parecer sólo *frases hechas* del dominio popular; sin embargo, el haberlas *coloreado* para la poesía da por resultado un texto de un conjunto de cinco versos sometidos al rigor de la métrica y resueltos en una simple parataxis.

2.- Uso abundante de las formas yusivas tanto en imperativo como en subjuntivo. Generalmente, como en latín clásico, el subjuntivo se usa en las oraciones yusivas negativas, pero no siempre. También en estas oraciones se encuentran las coordinaciones copulativas con *et* o las adversativas con *sed*. Estas son las formas más usuales en lo que corresponde a la exposición teórica para mostrar a los alumnos qué hacer y qué no hacer al escribir poesía.

Pone notas alias; nec plane detege, sed rem
Innue per notulas; nec sermo perambulet in re,
Sed rem circuiens longis ambagibus ambi
Quod breviter dicturus eras, et tempora tardes,
Dans ita crementum verbis; formasque loquendi
Elongat cautela breves, quando breve verbum

Cedit, ut ipsius oratio longa sit heres.

[vv. 230-236]

En los versos anteriores las tres oraciones primeras son imperativas sin importar que la segunda sea negativa; pero la cuarta, que también es negativa, está en subjuntivo yusivo; después regresa al imperativo *ambi* con una subordinada de relativo, para poner luego el subjuntivo *tardes* en una oración no negativa. Para la explicación usa el *elongat* en indicativo y viene enseguida una temporal con *quando*; las temporales con *quando* eran muy utilizadas en la Edad Media y las fijaron en las lenguas romances; finaliza con *ut* y subjuntivo.

En ese texto encontramos otra característica del latín medieval de Geoffroi: el uso de participios, sobre todo del presente, como vemos en *circuiens* y *dans*.

Se encuentra ahí también la forma *crementum* en lugar de *incrementum*, tal aféresis no era muy usual; según los diccionarios, la emplearon Varrón e Isidoro; y, como simple anotación, aparece *oratio*, en el texto, sustantivo que rara vez usa Geoffroi.

3.- Otra construcción repetida en la obra al exponer la teoría es la cláusula condicional ya sea real o potencial, lo que demuestra la intención de Geoffroi de enseñar prácticamente su materia:

... *si vis bene duci,*

Te certo committe duci...

[vv. 210-211]

Si pars prima velit majus diffundere lumen,

Thematis intacta series, sententia sumpta

Ad speciale nihil declinet, sed caput edat

Altius ad quoddam generales...

[vv. 126-129]

Como vemos en los ejemplos anteriores, después de la condicional, se encuentran las yusivas *committe* y *declinet*, y en el segundo caso la adversativa *sed ... edat*. De tal modo se enseña al escritor: *si quieres hacer esto, entonces hazlo así, o no lo hagas así, sino de esta forma*.

4.- La mayoría de las completivas van en infinitivo y muchas veces los verbos principales son *posse*, *velle* y *videre*.

En este punto, veremos el empleo de *habere* más infinitivo; *si quis habet fundare domum* [v. 43], que si bien es cierto que desde Cicerón aparece ², en el medievo adquiere fuerza para definir las perifrásticas romances, aunque vale aclarar que en Geoffroi es mínimo ese empleo, en tanto que las pocas veces que usa la perifrástica prefiere la forma clásica

² Cfr. *Rosc. Am.*, 100: *Habeo etiam dicere*; *De inventione*, III, 10: *Quid habes igitur de causa dicere?*

del participio futuro con el auxiliar *esse*: ... *quae lex sit danda poesis*
[v. 49].

5.- Usa relativos, pero en realidad no son muchos

... *collatio quae fit aperte*
Se gerit in specie simili, quam signa revelant
Expresse...
[vv. 244-246]

6.- Hace mayor uso de las comparativas de acuerdo con las
necesidades de la enseñanza:

...*res ubi junctae*
Sic coeunt et sic se contingunt, quasi non sint
Contiguae, sed continuae, quasi non manus artis
Junxerit, immo manus naturae...
[vv. 259-262]

7.- Teniendo a veces una principal en *indicativo* o en *imperativo*,
pero generalmente en *subjuntivo*, encontramos oraciones
completivas y finales:

Ut videant testes oculi quae diximus auri,
Accipe fabellam... (principal en imperativo)
[vv. 155-156]

... *Hominis manus interioris*
Ducit ut amplicet vel curtet... (principal en
indicativo)
[v. 217-218]

Latius ut curras, sit apostropha quarta morarum

(principal en subjuntivo)

[v. 264]

8.- Encontramos también causales con *quia*, interrogativas indirectas, *cum* con subjuntivo con valor temporal, *temporocausal* o adversativo, consecutivas con *ita...ut* o *ne*, y ablativos absolutos.

Sin embargo, lo que realmente caracteriza al latín de Geoffroi es su manejo figurativo, sus derivaciones, políptoton, aliteraciones, cambios o *transsumptiones* de diversos tipos que analizaremos en su teoría de las figuras o colores.

El hexámetro en Geoffroi

No siendo este un trabajo que pretenda abarcar todos los aspectos dignos de investigarse en la *Poética Nueva*, haré solo unos señalamientos sobre los hexámetros de la obra.

En primer lugar creo que, en cuestión de la métrica, Geoffroi respeta en gran medida la cantidad de las sílabas, con lo que demuestra su alta capacidad en la materia que trabaja y enseña, resultado a su vez de la formación en el latín de Cicerón, Virgilio, Horacio y, sobre todo Ovidio. Incluso el hecho de escribir

toda la obra en hexámetros demuestra qué tipo de poesía le parece la más elevada, la mejor en cuanto a temas, puesto que el hexámetro era el verso tanto de las obras en estilo *bajo*, cuyo ejemplo eran las *Bucólicas* y así se podían cantar cuestiones de pastores, de campesinos, o hacer un poema sobre algún personaje (*Bucólica IV*, poema de Ricardo e Inglaterra), como de las obras en estilo *medio*, con el ejemplo de las *Geórgicas* y así se puede hacer el poema de la Naturaleza; o bien, de las obras en estilo *elevado*, como es el caso de la *Eneida*, con cuyo ejemplo el poeta puede cantar todo: los dioses, los hombres, la naturaleza, las pasiones, etc.

Si a ello unimos las *Metamorfosis* de Ovidio, el más completo espectro de temas y de manejo poético se ofrece a los ojos de Geoffroi; así pues, no quiere quedarse en la mera cuestión lírica del dístico o las sáficas que usan los maestros y poetas, sino buscar lo que considera óptimo.

Dentro de su poética encontramos poemas de alto tono épico, por ejemplo el que habla de Dios y la creación o, el de la queja de la cruz llamando a la guerra santa. Pero al lado de ellos se encuentran los modelos de descripciones y la cena de los reyes, así como también la sátira clásica tomada de Persio, todos ellos dentro de los esquemas de los autores latinos que son

guía y punto de partida para cualquier poesía: ¿por qué, pues, no surgieron las grandes obras que certificaran la enseñanza de la *Poética Nueva*?

En realidad sí las hubo, pero fueron posteriores y en lengua romance, por eso dicen muchos críticos que la poesía latina, sobre todo a partir del siglo XIII, tenía perdida la batalla. Sobre eso hay mucho que decir todavía.

En todo caso con la *Poética Nueva* estamos ante los esfuerzos de Geoffroi por darle fuerza al hexámetro latino.

/ | / | / | / | / | /
Rēs mālā! Rēs pējōr || ālīis! Rēs pēssīmā rērūm!

/ | / | / | / | / | /
Ō mālūm! | mīsērūm || mālūm! | mīsērābilē mālūm!

/ | / | / | / | / | /
Cūr tēīgīt | tē gūstūs Ādaē? | Cūr ūnīūs ōmnēs

/ | / | / | / | / | /
Cūlpām flēmūs Ādaē? || Fūit haēc gūstātīō mālī

/ | / | / | / | / | /
Pūblicā caūsā mālī. || Pātēr, īn nōs tām fērūs hōstīs,

/ | / | / | / | / | /
Sē pērhibēt | nōn ēssē patrēm, | dē dīvītē paūpēr,

/ | / | / | / | / | /
Dē felicē misēr, || dē tāntā lucē retrūsūs

/ | / | / | / | / | /
Ād tēnēbrās. | Ūbī nūnc || pārādīsūs ēt illā vōlūptās

/ | / | / | / | / | /
*Cūjūs ērās dōmīnūs? || Tībī dīcō pēssimā rērūm,**

/ | / | / | / | / | /
Ūndē tībī | tāntūm || scēlūs? Ērrās mēntē fāvēndō

/ | / | / | / | / | /
Ūxōrīs fāctō, || vētītūm gūstāndō, lōquēlā

/ | / | / | / | / | /
Fāctā tūēndō. Fāvēns || īgītūr, | gūstānsquē tūēnsquē,

/ | / | / | / | / | /
Nōnnē rūīs mēritō? || Dīc ērgō: cūr tētīgīstī

/ | / | / | / | / | /
Pōmūm tām nōcūūm? || —Mīhī cōnjūx ōbtūlīt— Āt quīd

/ | / | / | / | / | /
Gūstāstī? | —Suāsīt || mīhī rēm | nōn ēssē nōcīvām

[vv. 1102-1116].

En el ejemplo anterior observamos lo siguiente:

En primer lugar, el manejo de largas y breves casi igual al del latín clásico y además el ingenio de usar *mālum*: manzana y *mǎlum*: mal, para que los alumnos cuiden la diferencia de cantidad en dos palabras homónimas.

En segundo lugar, el empleo del *tibi* y *mihi* con diferentes cantidades para que el alumno vea que son como *comodines* que les pueden ayudar en la versificación. En ese sentido también el *tenebras*, aquí con breves las dos primeras sílabas.

Sin embargo, notamos algo muy medieval, las últimas sílabas de *favendo*, *gustando* y *tuendo* que son necesariamente largas en latín clásico, en el texto aparecen como breves.

Ahora bien, el verso 1110 en Faral está:

Cūjūs ērās dōmīnūs? Tibī dīcō, pōtīssīmā rērūm,

pero, revisando los manuscritos, encontré en el 3699 de la Biblioteca Nacional en Madrid, la forma que puse, y como esa variante hay muchas otras a lo largo de la *Poética Nueva*. Valga eso para mostrar la necesidad de elaborar una edición crítica que actualice la de Faral.

Por lo que se refiere a las cesuras, la mayoría son semiquinarias, aunque hay algunas semiternarias combinadas con semiseptenarias, aunque yo seguiría una lectura más *ad sensum* por ser un texto medieval; así el verso 1111 lo leería con cesura semitenaria y semiseptenaria y no haría la semiquinaria que está, porque creo que dicho hexámetro está construido claramente como tricolon. Así también leería el 1110 con cesura semiseptenaria y no haría la semiquinaria.

En síntesis, creo que el maestro Geoffroi es muy bueno elaborando hexámetros y que éstos son el resultado de lo clásico, la evolución del latín y el gusto medieval, y todo el conjunto da por resultado una bella poesía.

Hay, sin embargo, un ejemplo, el de la *res comica* [vv. 1892-1913], muy interesante que nos muestra el latín común usado por el pueblo. Allí vemos que el verbo *carere* en lugar de llevar su complemento clásico en ablativo, tiene un nominativo, *puerque caremus*, (carecemos de sirviente); muchas oraciones se presentan en yuxtaposición y son muy breves, generalmente el verbo y el complemento, y es muy abundante el uso de formas nominales del verbo y los verbos compuestos con preposición, todo lo cual es característico del latín medieval, como hemos visto. Es una oportunidad magnífica para el lingüista que desee encontrar textos en latín

popular, porque incluso puede compararse con las otras partes de la obra, escritas en lo que sería el latín culto de la época.

CAPÍTULO X

FUENTES CLÁSICAS DE LA TEORÍA DE GEOFFROI DE VINSAUF

Ernest Gallo ¹ es quien ha realizado el mejor estudio sobre el tema; analizando parte por parte los versos de Geoffroi ha identificado en cada uno de ellos la idea primera que aparece en el *De inventione* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herentium* y el *Ars Poetica* de Horacio, sin dejar de señalar puntos que derivan indirectamente de Quintiliano.

Lo primero que precisa es la base retórica de la poética así como las diferencias que revelan la tradición poética medieval. Su interesante investigación expone las luces de los antecesores clásicos y las líneas en que difiere Geoffroi y por qué lo hace.

Muestra la forma de empezar el discurso tanto en Cicerón o en la *Retórica a Herenio* y cómo se desenvuelven en la poética de Geoffroi, incluso desde la poética de Horacio; por ejemplo, cuando habla del orden de la narración y el dejar cosas para contar después.

¹ GALLO, Ernest. *The Poetria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. París: La Haya, 1971.

*Ésta la fuerza y belleza del orden será, o yo me engaño,
que ya ahora diga las cosas que ya ahora deban decirse,
muchas difiera y reserve para tiempo oportuno...²*

Gallo hace después una relación a fondo de los proverbios, sentencias y ejemplos que postula Geoffroi con los entimemas y epiqueremas tratados en el *De inventione*; su paso por Prisciano en las sentencias y las *chria*, y cómo se reflejan en la *Poética Nueva*, y afirma ³ que la relación está dada desde la primera parte, donde habla de cómo empezar la obra, porque se presenta un epiquerema de cinco enunciados:

1. El poeta mide antes la obra.
2. El poeta preescribe el orden de la obra.
3. El poeta la figura toda.
4. El estado de la obra es antes un arquetipo que un objeto sensible.
5. La poesía tiene esa ley para los poetas.

En seguida menciona las partes de la *Retórica a Herenio* y del *De inventione* que hablan de la amplificación, para identificar cómo el discurso epidíctico expuesto en esas obras se proyecta en la *Poética Nueva*, y cómo el discurso jurídico se proyecta en lo relativo a las conclusiones, y señala que la

² HORACIO. Quinto F. *Arte Poética*. México: UNAM, 1970, (tr. de Tarsicio Herrera Zapién), vv. 42-44, p.

³ Id., p. 147.

amplificatio medieval estuvo concebida como un alargamiento obligado del discurso, y, en ese sentido, se transformó en una doctrina central de la retórica postclásica⁴ que comprendía también el incremento del aspecto emocional.

Analiza la valoración de las palabras a partir del *De partitione oratoria* de Cicerón, para demostrar que de una palabra se derivan y deducen muchas con las cuales se forman frases que amplían el discurso, o cómo muchas palabras pueden fusionarse o quitarse para abreviarlo en una sola que las comprenda a todas. Ejemplifica con Virgilio.

Con el método anterior, Gallo va revisando toda la *Poética Nueva* y muestra las fuentes clásicas transformadas en ella, incluso se refiere a Aristóteles como antecedente de Cicerón o de Prisciano para encontrar el punto de partida, a pesar de que la *Retórica* del griego no era manejada en el momento de Geoffroi.

Sin embargo, creo que, a fuerza de revisar varias fuentes, descuida un poco una fuente que me parece de fundamental importancia, la de Horacio y su *Ars Poetica*, la cual sin duda ofrece a Geoffroi un material de primer orden, no sólo en cuanto a la doctrina del arte sino también en cuanto a conceptos que atañen al hombre en general y, en particular, al poeta, aunque debe aclararse

⁴ Id., p. 159.

que la intención de Gallo fue rastrear los elementos propios de la creación literaria y en torno a ello realizó un magnífico trabajo.

Las referencias de Gallo a la poética de Horacio son siete y de ellas sólo dos están relacionadas directamente con la *Poética Nueva*, las otras se refieren al *Documentum* de Geoffroi sobre el arte de hacer versos.

Las que atañen al *Documentum*, dice Gallo, son aquellas que hablan de la digresión [*Arte Poética*, vv. 31-34], de la caracterización de los personajes por medio de diferentes lenguajes [*Arte Poética*, vv. 114-119]. Sin embargo, yo encuentro esto también en la *Poética Nueva*, donde Geoffroi dice: ... *el lenguaje debe apegarse al personaje cuando está hablando y el habla caracterizar al hablante* [vv. 1269-1270], o cuando se refiere a las actitudes adecuadas [*Arte Poética*, vv. 120-127], o a la necesidad de arrebatar al oyente llevándolo pronto a los hechos importantes [*Arte Poética*, vv. 148-150], y cuando trata de la creación medida de palabras nuevas [*Arte Poética* vv. 51-52].

Las dos que Gallo relaciona con la poética de Geoffroi son aquellas donde Horacio, refiriéndose a los temas que toca Homero, dice:

*y los que duda puedan brillar al tratarse, abandona...*⁵,
[v. 150]

⁵ La traducciones que seguiré son del Dr. Tarsicio Herrera Zapién en la ed. citada de la UNAM, p. 7.

cuya proyección ve Gallo en:

*... pars siqua sedebit inepte,
tota trahet series ex illa parte pudorem...*

[vv. 66-67]

(si una parte se asienta de manera incorrecta, todo el concepto participará de la vergüenza de esa parte).

La segunda referencia a partir de Horacio, cuando éste dice:

*Si por naturaleza se hace un carmen laudable o por arte,
se ha preguntado; yo no veo de qué sirve el esfuerzo
sin rica vena ni el ingenio rudo; así una cosa
pide auxilio de la otra y la asocia amigable.*

*Quien intente tocar con la carrera la meta anhelada
mucho soportó e hizo de niño, sudó y tuvo frío...⁶*

[vv. 408-413]

Gallo lo relaciona con los clásicos versos de Geoffroi donde habla de los tres elementos que perfeccionan el asunto: el arte, la práctica y la imitación de los mayores [vv. 1707-1712]. Sin embargo, el mismo Gallo declara que la fuente más directa sobre esos tres elementos está en la *Retórica a Herenio* (1.3) e indirectamente en Quintiliano (III.5) y nosotros sabemos que también está en las obras de retórica de Cicerón.

⁶ Id., p. 19.

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO X
FUENTES CLÁSICAS DE LA TEORÍA DE GEOFFROI DE VINSAUF

Ahora bien, Horacio, que era tan estudiado como puede verse en el *Documentum* de Geoffroi y sobre todo en el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendome, deja la impronta de sus ideas en otras partes del *Documentum* y de la *Poética Nueva*. Se encuentra donde habla de lo nuevo en poesía; Geoffroi en el *Documentum* decía que no entendían a Horacio⁷, después de citarlo:

*Muchas molestias rodean al anciano, ya porque busca -y avaro- se abstiene de lo hallado y duda en usarlo, ya porque administra todo asunto helada y lúmidamente, dilator, largo en la espera, inerte y del futuro ambicioso, difícil, quejumbroso, alabador del tiempo pasado, siendo él niño, castigador y censor de menores*⁸.

A lo cual, Geoffroi dice⁹:

& 140 *Aquí debe señalarse que Horacio enseña a hablar egregiamente, sin duda poniendo una nueva expresión en una nueva significación ...*

& 141 *También a lo dicho antes debe añadirse lo que Horacio dice: es lícito encontrar nuevas palabras*

[vv. 50-53 y 58-59].

Esto algunos lo entienden así:

en una misma lengua es lícito formar de una dicción otra, como de saxum formar saxior, para que se diga: saxior est saxo, ferrior ferro, vulpior vulpe, trigior tigride; pero tales

⁷ FARAL. op. cit., p. 311. (138).

⁸ HORACIO. *Arte Poética*, vv. 169-174. tr. del Dr. Tarsicio Herrera Zapién. op. cit., p. 8.

⁹ FARAL. op. cit., *Documentum de modo et arte dectandi et versificandi*, pp. 311-312.

dicciones no son propias en ningún momento, y aquellos que dicen esto no entienden a Horacio.

Después explica que Horacio se refiere a tomar palabras griegas y pasarlas al latín, pero que debe hacerse con medida, lo cual es plenamente cierto y con ello demuestra que conoce muy bien a Horacio.

Por lo anterior, la novedad no se encuentra ni en Horacio ni en Geoffroi en la creación de palabras nuevas, aunque acepten que modestamente puede hacerse, sino en algo más ingenioso, por ejemplo en uniones de palabras que sean novedosas.

Horacio dice:

*También sutil y cauto al enlazar las palabras,
habrás dicho egregiamente si a una palabra sabida
la volviere nueva una astuta unión.*

[vv. 46-48]

*Como las selvas cambian de hojas al inclinarse de los años,
caen las primeras, así perece la vejez de las voces
y como jóvenes brotan la recién nacidas y crecen.*

[vv. 60-62]

Y cuando aparecieron los distintos géneros, Horacio habla de la grata *novitas* [v.223]. Por su parte, Geoffroi menciona el *novus lepos* (el nuevo encanto) de usar una sentencia; precisa el valor de las uniones que deben ser hechas *lepide* (elegantemente) y los asuntos deben estar unidos sutilmente. Los

asuntos mismos deben ser novedosos, por ejemplo escribir la queja de la Cruz en medio de las cruzadas [v. 468], siguiendo aquello de Horacio donde dice que los poetas latinos hicieron bien en escribir cosas latinas (*domestica facta*) y abandonar las huellas de los griegos (*vestigia Graeca*)¹⁰, enseñanza que aprendió bien Geoffroi al presentar siempre sus *exempla nova* o *novella*, a fin de abandonar la antigüedad trillada [*trita vetustas*, v. 564] y dar nuevas figuras [v. 565].

Su preocupación por la novedad parece mayor a la de Horacio, pues hay un afán de hacer a un lado lo *quasi tritum et vetus* [v. 627] para encontrar inclusive un *rarior* uso [v. 628]. El poeta se vuelve un físico para volver nuevo lo viejo [v. 762-763] y para ello cambia de lugar las palabras y al ponerlas en otra sede (unión distinta), las rejuvenece [vv. 765-769]. Pero también puede hacer algo nuevo cuando cambia el vestido y une cosas que son diferentes, pero en las que hay semejanzas, a través de la *transsumptio* que permite una colocación egregia. El uso de cambiar los casos y entreteter series de vocablos da un nuevo manto a la poesía [vv. 1687-1689], pero también imitar a los buenos autores, no sólo uno sino uniendo varios [vv. 1841-1845].

Como podemos ver, la lectura que Geoffroi hace de Horacio es distinta de la nuestra. Para el primero, la novedad era la marca distintiva de su obra y la

¹⁰ *Arte poética*, vv. 285-288.

intención fundamental que tenía al escribirla, por ello se fija en el concepto de la *astuta unión* que produce la novedad planteada en el *Ars Poetica* de Horacio, y la desarrolla ampliamente, manejándola en sus uniones, cambios de lugar y series entrelazadas de palabras y autores.

En cuanto al orden de la obra, Horacio dice:

... y alejarás de los ojos
muchas [cosas] para que luego las narre la facundia presente.

[vv. 184-185]

... tanto puede la serie
y la unión, tal honor ganan las cosas tomadas del medio.

[vv. 242-243]

Geoffroi al tratar la *dispositio*, propone como más artístico empezar la narración a mitad de la historia o al final y así continúa la tradición clásica que venía desde Homero y que él recoge de sus lecturas de Cicerón y de Horacio.

Las ideas del latino se encuentran cuando habla de la brevedad, en relación con el célebre *Brevis esse laboro/obscurus fio* [vv. 25-26], dice Geoffroi, en el *Documentum*, que como Horacio, no explica cómo evitar la oscuridad de un texto, él suplirá el defecto del autor ¹¹ y propone una brevedad moderada, porque es curioso que precisamente en estos poetas medievales de

¹¹ FARAL, op. cit., *Documentum*, & 154, p. 314.

signos y símbolos, la oscuridad es uno de los vicios que más les preocupan, así que Geoffroi por lo menos en cuatro ocasiones propone cómo evitarlo [vv. 540-547, 842-847, 1067-1069, 1078-1080]: no alejándose demasiado del asunto, no siendo grandilocuente, que las palabras correspondan al tema y que no sean oscuras; por otra parte, hay también numerosos puntos en los que plantea cómo dar luz a los asuntos.

Hay más ideas horacianas en la *Poética Nueva*; por ejemplo, las que hablan de medir nuestras fuerzas y las de los oyentes, lo cual en la obra de Horacio se presenta así:

*Tomad, quienes escribís, la materia adecuada
a vuestras fuerzas y pensad mucho qué llevar se rehúsan,
qué pueden los hombros...*
[vv. 38-40]

En Geoffroi, así:

*Da a las palabras el peso justo para sus hombros
y expresa las palabras de acuerdo con la materia.*
[vv. 1089-1090]

Lo anterior nos conduce a otro elemento común en ambos: la estricta relación que debe haber entre los asuntos y las palabras que los expresan a fin de lograr poemas que sean bellos pero que, también guíen a las almas; para lo primero, no deben tener mancha; para lo segundo, el contenido es fundamental.

Pero el poeta sólo puede alcanzar esas metas después de estudiar mucho, al punto que los dos hablan del esfuerzo de una labor no fácil que hará sudar al estudiante.

Hay un parte en la obra de Horacio en donde, al tratar de los espectáculos de un pequeño pueblo y los de una ciudad, dice que la tibia y la trompeta eran suficientes para el primero, pero la segunda necesitó la licencia de melodías y ritmos, del movimiento y lujo del flautista, y de los instrumentos de cuerdas que acompañaban los cantos. ¿Cuánto pudo influir esto en *La Cena de los Reyes* de Geoffroi? ¹²

Allí mismo, aunque también en otros versos, Horacio opone lo urbano y lleno de honor a lo torpe, lo indocto y lo rústico, ideas que, a su vez, son características de la obra de Geoffroi ¹³.

Horacio dice que él no prefiere los nombres y verbos (*nomina verbaque*) en sentido propio y sin adornos ¹⁴ y esto es fundamental en la teoría poética de Geoffroi que propugna por el uso del sentido figurado y los adornos en toda la poesía.

Para terminar estas correlaciones, creo que en los siguientes versos de

¹² Los versos de Horacio son del 202 al 216. Los versos de Geoffroi son del 629 al 670.

¹³ Un ejemplo en Horacio, v. 273 donde opone *lepidus* a *inurbanus*.

¹⁴ En Horacio son los versos 234-235.

Horacio se encuentra el punto esencial de la teoría de Geoffroi:

*De escribir bien, el saber es el principio y la fuente.
El asiento podrán enseñarte los socráticos pliegos,
y a un previsto asunto las palabras seguirán sin negarse.
Quien aprendió a la patria qué debe y qué a los amigos,
con qué amor al padre, con cuál al hermano ha de amarse y al huésped,
cuál es el deber de un senador, cuál el de un juez, cuál la parte
de un capitán a la guerra enviado, ése sin duda
sabe entregar lo que conviene a cada persona.*
[vv. 309-316]

Allí están el estudio y el conocimiento del arte -la técnica-, pero está la filosofía en los *socráticos pliegos*, que en Geoffroi corresponde a su filosofía y teología con Dios y los arquetipos poéticos. Está, además, la visión previa del asunto y después las palabras que lo visten. Naturalmente la lectura profunda que Geoffroi hace de esta parte está enriquecida por el pensamiento cristiano y se produjo por la influencia de la teología mística de Gregorio Niseno, Pseudo Dionisio y los autores medievales como Erígena y los de la Escuela de San Víctor. En la segunda parte de la cita está el conocimiento del mundo y las obligaciones del hombre. Geoffroi sabe qué debe a su Inglaterra, y de ahí su *Poética Nueva* dedicada al Papa; sabe del amor al Padre de todos los hombres y del amor al prójimo, y conoce el deber del rey (senador), del juez (el Papa) y de los capitanes en las guerras, y todo eso se refleja en su obra.

Lo anterior no pretende agotar la comparación entre las poéticas de Horacio y Geoffroi, pues hay más puntos de contacto; basta decir que Geoffroi es un profundo conocedor de Horacio y que cualquiera que analice el *Documentum* encontrará a todo lo largo una citación y explicación del *Ars Poetica* del latino, estudiada por un hombre de los siglos XII y XIII; por ello creo que el estudio de Ernest Gallo es deficiente en relación a la fuente horaciana en la teoría de Geoffroi ¹⁵, y, por el contrario, creo que Murphy expresó una crítica muy valiosa cuando afirmó que desde Horacio es necesario llegar hasta Mateo de Vendome y Geoffroi de Vinsauf para ver una renovación de la teoría poética ¹⁶.

¹⁵ He tenido conocimiento de un ensayo de Gallo sobre el *Ars Poetica* de Horacio como fuente de la *Poética Nueva* de Vinsauf. Aunque me ha sido imposible conseguirlo, su publicación demuestra que era una fuente poco estudiada en sus obras anteriores.

¹⁶ MURPHY. op. cit., p. 190.

CAPÍTULO XI

LA RETÓRICA EN LA *POÉTICA NUEVA*

Los escritores más conocidos de retóricas y poéticas de la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII, como Geoffroi de Vinsauf, Mateo de Vendome, Juan de Garlandia, Gervasio de Merkle y Everardo el Alemán, según los presenta Faral, son todos herederos de la tradición que procede específicamente del mundo latino, desde Cicerón, sobre todo, como hemos mencionado, del *De inventione*, *De oratore* y los *Topica*, de la *Rhetorica ad Herennium* atribuida a él en esa época, y del *Ars Poetica* de Horacio, eslabonándose después con los Séneca, Agustín de Hipona, Boecio, Marciano Capella y Rhabano Mauro por citar a los más conocidos. Completan el cuadro de conocimientos, sobre versificación y figuras retóricas y poéticas con las obras de Donato, de Prisciano y en algún caso de Carisio.

A través de todos ellos, reciben la parte del saber aristotélico que habían integrado a sus trabajos, pero con la observación de que no beben directamente ni de la *Retórica* ni de la *Poética*¹ de Aristóteles quien ya en su momento había

¹ La *Poética* es traducida al latín en 1278 por Guillermo de Moerbeke, aunque estuvo escondida en el *Codex parisinum* 1741 desde fines del siglo X o principios del XI. En realidad tuvo difusión hasta finales del siglo XV cuando se hicieron varias traducciones al latín, la primera en 1498. Datos tomados de ARISTÓTELES, *Poética*. Madrid: Editorial Gredos, 1992 (intr. de Valentín García Yebra, pp. 14-18). En esa misma edición aparece también la primera impresión de la *Retórica*.

distinguido y separado de manera bastante precisa, de acuerdo a su lógica e inmensos conocimientos, ambos campos del quehacer literario.

Además recordemos que tienen, de la tradición platónica, el *Comentario* de Calcidio al *Timeo* y los textos de los neoplatónicos, sobre todo los cristianos, entre otros a Gregorio de Nisa, Pseudo-Dionisio el Areopagita y Máximo el Confesor, traducidos por Erígena, que, aunque traten de teología y filosofía, contienen un importante planteamiento sobre cuestiones que pertenecen a lo estético y lo literario, por ejemplo lo relativo a las imágenes y las nominaciones literarias.

Semejante formación da por resultado que se clasifiquen sus obras como retóricas o retórico-poéticas puesto que aceptan y reafirman la tradicional concepción de elaborar el texto literario sobre un cimiento o estructura típicamente retórica, esto es, el escritor tanto de prosa como de poesía debe atender a la *inventio*, búsqueda del tema, concepción y preparación del proceso discursivo; a la *dispositio*, organización y ordenación de los elementos; a la *elocutio*, las palabras, las dicciones y los colores o figuras que, como un vestido correcto y pulcro, cubren las ideas; debe atender también a la *memoria*, aprendizaje de la obra, recordando palabras claves, elaborando imágenes

mentales, y a la *actio*, pronunciación correcta del discurso, como una puesta en escena con los gestos, la modulación de la voz y los movimientos adecuados².

Esa es la técnica clásica que enseñan para escribir. Sin embargo, en el caso de la poética que nos ocupa, debemos señalar que lo que Geoffroi propone que se escriba no es, obviamente, una *oratio*, sino que su *opus* es *poesis*, en donde la *materia* a tratar adquiere forma con los *verba*, las *dictiones* y los *colores*, que en el *sermo poeticus* están sometidas al *metrum* de los *versus*.

Geoffroi menciona claramente que su propósito es realizar una poética *-poetria-*, y esto es tan evidente que el título mismo, *Poetria nova*, demuestra su deseo de diferenciarse de las otras obras sobre el tema, las cuales generalmente aparecen bajo la denominación de Artes versificatorias, y de acercarse a la poética propiamente dicha, la que incluso también está escrita en hexámetros, la *Poetria* por excelencia y reconocida como tal en su tiempo, la de Horacio.

Para nuestro autor la *poesis* es uno de los caminos del arte literario, pero es una vía estrecha, *semita*, que no quiere ser gruesa, ancha, sino que, aunque diga las mismas cosas que la prosa, quiere una forma grácil y no

² BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Ed. Porrúa. S.A.. 1985. pp. 266-270: 156-159; 164-165; 305-306, y 401.

permite un cuerpo agreste de pesada mole que la perturbe, más bien *quiere que el metro venga como damisela, con la cabellera arreglada, brillante la mejilla, sutil el cuerpo, la forma egregia* [vv. 1859-1865], *porque es la máxima armonía agradable, la que proporciona el mayor placer al oído* [vv. 1866-1867]. Todo ello nos prueba que Geoffroi considera la poesía como lo mejor de la literatura, y es argumento definitivo para defender su obra precisamente como poética.

De cualquier modo, esta poética tiene su planteamiento básico en la retórica con sus cinco partes perfectamente localizables. Podemos verlo en el siguiente cuadro:

<i>inventio</i>	vv. 42-54
<i>dispositio</i>	vv. 55-60; 71-79; 87-219
<i>amplificatio y abreviatio</i>	vv. 219-741
<i>elocutio</i>	vv. 742-1972
<i>memoria</i>	vv. 1973-2034
<i>actio</i>	vv. 2035-2069

En los manuscritos de Geoffroi que conozco no existe la nominación de las partes, ni siquiera a lo largo del texto, sino que cuando trata de lo que clásicamente se denomina *inventio* él habla de meditar largamente el tema, planear antes en la mente la obra; cuando trata la *dispositio*, él, como hombre del siglo XII y XIII, habla del *ordo* (orden) y las *viae* (caminos) que pueden ser

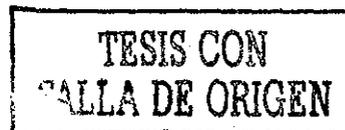
naturales o *stratae* (construidos y pavimentados por la obra civilizadora - artificial - del hombre) y también compara la organización con una planta de ocho ramas por las que puede correr el arte; cuando estudia la *elocutio*, él habla de colores – adornos, trasposiciones de sentido; cuando presenta la memoria lo que hace es emplear el verbo *meminisse* y la *vis_memorativa*, y cuando se refiere a la *actio*, nunca usa esa palabra sino va directamente a los términos *vox*, *vultus*, *gestus* y *motus*.

Así pues, su organización es retórica y él está pensando en esa estructura como lo testifican los siguientes versos que da a manera de resumen de su exposición, antes del epílogo:

*Omnia concurrant, inventio commoda, sermo
continuus, series urbana, retentio firma.*

*Non plus laudis habent, si res recitentur inepte
quam sine praemissis recitatio facta venuste [vv.
2066-2069]*

*Concurrant todas las cosas: la invención adecuada,
el discurso continuo, la serie cortés, la retención
firme. Si los asuntos se recitan ineptamente, no
tienen mucho más de alabanza que una recitación
hecha elegantemente, pero sin preámbulos.*



Allí están claramente la *inventio*, la *dispositio* en el *sermo continuus*, la *elocutio* en la *series urbana*, la *memoria* en la *retentio firma* y la *actio* en la *recitatio*.

Esta poética no llevaría el adjetivo de *nueva* si Geoffroi no ofreciera diferencias fundamentales al compararla con las otras obras de su época. En primer lugar, lo que es más evidente para el lector son los ejemplos que contiene, la mayoría de los cuales atienden a su propio mundo, pues sus poemas, aun siendo modelo de ejercicio escolar para sus alumnos, tratan temas de interés inmediato para ellos: la muerte de Ricardo Corazón de León y la situación de Inglaterra, su postura teológica y la defensa de los misterios, la crítica a la simonía y la avaricia, las obligaciones del Papa, etc., todo lo cual es de por sí una importantísima novedad. Pero, en segundo lugar, hay algo más profundo, aquello que está en la raíz y el valor de conjunto de su teoría literaria: una exposición de hondo contenido filosófico en torno al origen de la creación poética cuyos antecedentes debemos rastrear hasta donde nos sea posible; además, una concepción del manejo del tiempo muy compleja y rica en posibilidades para ordenar la narración de la obra y las partes que componen el discurso, y, por último, un planteamiento *sui generis* de las figuras, organizadas

de manera original y con clara intención didáctica, de las que encontramos un universo bastante completo.

En síntesis lo primero tendría que ver con la *inventio*, lo segundo con la *dispositio* y lo tercero con la *elocutio*.

El origen de la poesía. Teoría del arquetipo

¿Cómo se produce la creación poética? Es esta una pregunta que han pretendido responder a lo largo de los siglos los interesados en las cuestiones literarias, especialmente cuando se atiende al aspecto ontológico de la obra literaria. La cuestión se presenta desde las teorías de la μίμησις, la *imitatio*, la *aemulatio* que sigue vigente como posibilidad explicativa en la teoría de la influencia, la fuente, el modelo, el intertexto, etc., de la actualidad, en donde a la primera imitación de la naturaleza se aúna la imitación de los creadores anteriores; hasta las teorías de la inspiración, divina o genial, por la cual la poesía nace espontánea e impetuosamente del interior del poeta, que también sigue vigente en las teorías románticas, expresivas, intuicionistas, algunas corrientes esteticistas, psicologistas, etc.³.

Sin embargo, en un estudio que analice las ideas de los expositores del

³ AGUIAR E SILVA, Victor M. de. *Teoría de la Literatura*. Madrid: Gredos. 1996.^{9a} pp. 103-158.

tema: Platón, Aristóteles, Horacio, Pseudo-Longino, Pseudo-Dionisio, y muchos más en la antigüedad; los escritores medievales de retóricas-poéticas, entre ellos Geoffroi, Mateo de Vendome, Juan de Garlandia, Gervasio de Merkeley, etc., y así sucesivamente a lo largo de la historia, se encontraría que, salvo algunos que se pronuncian casi absolutamente por una de las dos posturas, en general, de manera más o menos dialéctica y más o menos ecléctica, la mayoría atiende a los dos elementos como raíces de la creación poética.

Es por ello que a veces parece maniqueísta enfrentar la *imitatio* y la teoría imitativa a la inspiración y su teoría expresiva. Si bien es cierto que tales apreciaciones del fenómeno literario son muy útiles para caracterizar y entender los diversos movimientos y cambios que la literatura ha sufrido, también es cierto que ni el poeta puede sustraerse completamente de su mundo y su realidad, ni puede crear poesía sin el ingenio y talento que personalmente posee.

Ahora bien, ¿cómo presenta Geoffroi en la *Poética Nueva* la creación poética?

Si alguien tiene que construir una casa, no corre su mano impetuosa a realizarla.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

La línea interna del corazón mide antes la obra y con un orden seguro el hombre en su interior diseña antes el conjunto, y antes la mano del corazón que la del cuerpo la forma toda, y su primer estado es antes (prius) un arquetipo que un objeto sensible.

La poesía misma contemple en este espejo cuál ley debe darse a los poetas: que la mano no se precipite al cálamo, ni la lengua incinere la palabra.

Ordena que ninguna de las dos se rijan por la mano de la Fortuna, sino que la mente discreta, precediendo la acción a fin de que florezca la mejor obra, suspenda el oficio de aquéllas y largamente trate el tema consigo misma.

[vv. 43-54]

Encuentro en los versos anteriores una postulación precisa de lo que llamaré *teoría del arquetipo*, teoría que juzgo fundamental para entender a fondo la retórica-poética de Geoffroi de Vinsauf, puesto que si no se atiende al valor de los términos y de los conceptos de este teórico, no se valorará en toda su dimensión y profundidad la *Poética Nueva* y lo que representa.

Además, es de primer orden señalar que, revisando a los otros teóricos que editó Faral, en ninguno de ellos encontré el término *arquetipo* y por ello considero que es determinante en la postura de Geoffroi, pues le da una profundidad que no encontramos en los otros, es decir, la presentación de la consideración ontológica de la poesía.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Desde los primeros versos plantea a los alumnos qué es para él la poesía y dónde tiene su origen, así rebasa el simple nivel de un manual técnico y se eleva a la filosofía del arte.

En un sentido general podríamos afirmar que el significado de arquetipo no es muy diferente de la época de Geoffroi a la nuestra, sobre todo si atendemos a la etimología.

Una parte del vocablo compuesto procede de ἀρχή y ἄρχω. El sustantivo tiene el valor de comienzo, principio, origen, procedencia, fuente, fundamento, cimiento y punto de partida; el verbo, significa comenzar, mandar, reinar.

La otra parte procede de τύπος, un sustantivo de amplísimo significado en griego que, primero, indica un golpe y la marca o huella dejada por él, pero que también significa marca, efigie, impronta, sello, caracteres grabados, signos de escritura, estatua, imagen, representación, forma, figura, tipo, modelo, ejemplar, contorno, plan, diseño, etc.

Ya como palabra compuesta τὸ ἀρχέτυπον es el arquetipo o el original y tiene además el adjetivo ἀρχέτυπος, ος, ον: que es modelo, el tipo original⁴.

⁴ LIDELL. H. G., R. Scott, H. S. Jones. *A Greek English Lexicon*. Oxford: The Clarendon Press, 1968.
SEBASTIÁN Y. Florentino I. *Diccionario Griego Español*. Barcelona: cd. Ramón Sopena, S.A., 1998.

Al pasar al latín tenemos el sustantivo *archetypum*: el original, el modelo; y el adjetivo *archetypus, a, um*: original ⁵.

Es un término empleado en ciertos campos de la cultura: en el arte tiene el valor de prototipo ejemplar; en teología es tipo soberano y eterno; en ciencias se define como representación abstracta de un aparato o sistema en el que están contenidos los elementos figurativos, primarios o fundamentales; en psicología es concepto capital en la teoría de C. Jung, para quien los arquetipos son modelos de origen arcaico que forman el inconsciente colectivo, funcionan como nexos de la consciencia de todos y cada uno de los individuos porque contienen los símbolos, los mitos y las creencias, y pertenecen al mundo interno; en filosofía, está ligado a ἰδέα (idea) y mejor aún a los παραδείγματα de Platón, pero éste no usó el término ἀρχέτυπον. El arquetipo fue término neoplatónico que puede rastrearse desde la generación de Plotino y Porfirio; de ellos y de otros filósofos posteriores pasó a la escolástica con el significado general de las *formas ejemplares de todos los seres*; en la filosofía posterior aparece de manera importante en Locke, Berkeley y Kant, y en todos ellos está ligado a las ideas como modelo, sean

⁵ PIMENTEL. Julio. *Diccionario Latin-Español Español-Latin*. México: cd. Porrúa. 1999.

ésta producto o creación de la mente divina o concepto referido a lo ejemplar elaborado por la mente humana.

Por otra parte, en cuanto al término *estado* (el estado de la obra es primero un arquetipo *arquetípico, tipo original*) el *Diccionario de la Lengua Española*⁶ da sesenta y siete significados, pero la idea más repetida es la de situación, modo de ser, estamento, clase, condición, disposición, figura, conjunto. En religión - Aquel en que Dios creó originalmente al hombre en la gracia.

En latín *status* significa postura, posición, actitud (*status signi*-actitud de una estatua), naturaleza propia y muchos más. *Status* es sustantivo derivado del verbo *stare*: estar de pie, estar, resistir, mantenerse, permanecer, subsistir, entre otros⁷.

Podríamos sacar aquellos significados que nos parezcan más apropiados para explicar la frase de Geoffroi, pero tal vez se llegue a una actitud totalmente subjetiva, por ello creo que una explicación que señale los significados más directos del texto latino *status eius est prius archetypus quam sensilis* [vv. 77-78] puede ser: su estado, lo que ya está, que permanece,

⁶ Real Academia Española. *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa Calpe. 1992.²¹

⁷ PIMENTEL. op. cit.

que tiene una permanencia y subsistencia - es primeramente arquetípico, o sea original, modélico, prototípico, como tipo primero de algo de lo que es modelo.

Como podemos ver, el término *arquetipo* tiene un valor primeramente abstracto, es una construcción mental, ya sea de la mente divina o de la humana; en relación a nuestro autor no debemos confundirlo con un modelo o ejemplar físico, material o concreto como a veces se usa en la actualidad. El mismo Geoffroi marca la diferencia al decir que *es primero un arquetipo que un objeto sensible (prius archetypus quam sensilis)*, lo que define, como veremos después, que no se trata de la *imitatio* porque éste sería un modelo material, un objeto sensible.

Geoffroi explica la creación de la poesía comparando con la fundación (construcción) de una casa ⁸, porque tanto la casa como la poesía son objetos sensibles, esto es, los captamos a través de los sentidos. Para fundar (*fundare*) una casa, la línea intrínseca del corazón mide primero (*praescribit*) el conjunto (*series*) bajo la ley de un orden seguro *-dispositio-*, y la mano del corazón la configura toda (le da las figuras) antes que la mano del cuerpo -

⁸ BAUER, J. B. *Diccionario de teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1985 (tr. Daniel Ruiz Bueno). El autor dice: "En sentido traslaticio, el edificante ó constructor es Dios mismo (Ad. 20, 32), o Cristo (Mt. 16, 18), y, en su nombre y por su mandato los apóstoles (Rom. 15, 20), particularmente Pablo (1 Cor. 3, 10, 12; 2 Cor. 10, 8; 13, 10), algunos sujetos carismáticos (1 Cor. 14, 3-5), y, finalmente, todo cristiano (Rom. 15, 2)... Dios <<edificó>> a Eva de la costilla de Adán (Gen. 2, 22)." col. 310. La idea de construir y de ser el edificador del mundo está también en el *Timeo*, en Cicerón, *De finibus* II, 15, *De natura deorum* I, 18, 19, y en los griegos cristianos como Gregorio de Nisa, Pseudo-Dionisio, etc.

elocutio -, de suerte que su primer estado es un arquetipo antes que un objeto sensible. Tal es el espejo de la poesía y esa ley es la obligatoria para los poetas; que su mano no se precipite hacia el cálamo ni la lengua queme las palabras; de esa manera no dejamos que la Fortuna las rijá, sino que sea la mente del creador la que decida la fortuna de la obra, pero, a fin de que sea lo mejor, debe tratar y reflexionar largamente el tema consigo misma deteniendo a la mano y la lengua que quieren correr presurosas a construir la obra.

En lo anterior vemos que Geoffroi piensa que la poesía que nace de una rápida espontaneidad, sin ir acompañada de una larga reflexión, organización y configuración de la materia queda sometida a las leyes del azar y lo más seguro es que *se queme* [*non lingua sit ardens ad verbum, v. 50*].

Vemos también que ¿metafóricamente? el hombre corporal tiene un hombre interior, intelectual, cuya mente crea, en el sentido de que mide antes y escribe antes y configura antes con la regla y la mano de su corazón, y por ello el primer estado de la obra es un arquetipo, pero, ¿qué debe entenderse por arquetipo en la época de Geoffroi, y por qué su primer estado es un arquetipo?

El arquetipo de Geoffroi es un concepto griego tomado de Gregorio de Nisa y Pseudo-Dionisio, de la explicación de la obra de éste por Máximo el

Confesor; lo ha encontrado en latín como prototipo ejemplar o modelo, en la traducción hecha por Juan Escoto Erígena en el siglo IX, como mencionamos antes; pero el término, ya como *archetypum*, lo ha tomado de los escritores del siglo XII.

Como ya hemos dicho ⁹, las obras que tradujo Erígena fueron las de Pseudo-Dionisio, el *De_opificio hominis* de Gregorio de Nisa y los *Ambigua* de Máximo el Confesor. Todas ellas son fundamentales en la tradición patristica griega y como afirma Gilson ¹⁰: *Nadie ha hecho más amplio uso de la tradición patristica que Erígena*, porque a los tres anteriores sumó un conocimiento completo de la obra de Agustín de Hipona. Fue Erígena el primer gran heredero de esa patristica en el occidente europeo y se dejó arrebatar por su descubrimiento de tal modo que no los criticó sino los vio como expositores de una doctrina que nació en la raíz misma del cristianismo y como los exégetas cercanos y verdaderos de la palabra de Dios. Con la misma suma autoridad que tenían para él, transmite sus conceptos a los estudiosos posteriores, entre ellos Geoffroi, quien habría de tomar del conjunto aquellos elementos que sirven de base filosófica para su poética.

⁹ Cfr. cap. VI, p. 169 y ss.

¹⁰ op. cit., p. 192.

Para nosotros algo verosímil es que en los tres está el neoplatonismo; sin embargo, una de las actitudes constantes en Gregorio de Nisa es presentar la opinión de los filósofos griegos anteriores sin nombrarlos, para refutarlos, después de lo cual ofrece su propia opinión cristiana, la demuestra y la prueba. Con esa actitud Gregorio parece decir al lector que la filosofía griega anterior está equivocada y la filosofía cristiana es la correcta y es diferente de la primera. En buena medida tiene razón, pero no deja de ser significativo que no reconozca la deuda que tiene con la filosofía pagana.

Los estudiosos de su obra ¹¹ encuentran influencias del *Timeo* de Platón, de Filón de Alejandría, de Plotino, de Galeno, del estoico Posidonio, de Orígenes, de los gnósticos y muy especialmente del *De natura deorum* de Cicerón.

En relación a la obra de Geoffroi podemos señalar algunos puntos que pueden tener origen en el *De opificio hominis* de Gregorio.

Gregorio habla de dos creaciones del hombre, la primera es como idea, como arquetipo ideal y es la creación del hombre libre del tiempo y los sentidos; la segunda es la creación de Adán, el hombre de la tierra, sensible y compuesto de cuerpo y alma. El arquetipo no es el de Platón, sino el de Pablo,

¹¹ Una bibliografía sobre GREGORIO de Nisa. *La création de l'homme* : en Éditions Du Cerf, Paris y Éditions de L'abeille, Lyon, 1943, pp. 75-77. (int. y tr. de Jean Laplace, S.J., notas de Jean Daniélou, S.J.)

o sea Cristo Jesús, imagen del hombre invisible: *Él es la imagen del Dios que no se puede ver, el Primogénito de toda la creación, ya que en él fueron hechas todas las cosas; las del cielo y las de la tierra; lo visible y también lo invisible*¹².

Por tal arquetipo es que el hombre es rey de la naturaleza a imagen del Rey Universal y *ha sido hecho como imagen viva que participa del arquetipo*¹³, y *este rey en lugar de púrpura tiene la virtud, en lugar de cetro la bondad y la justicia como corona, exacta semejanza con la belleza del arquetipo*¹⁴.

Generalmente Gregorio después de exponer cada tema da como demostración una comparación relacionada la mayoría de las veces con el arte. En el caso anterior, Dios es el gran pintor que no nos ha pintado con el rojo, el azul, el blanco y sus mezclas, sino con la pureza, la libertad y la beatitud para ser semejantes a él, pero el toque final es el amor, sin éste todos los trazos de la imagen se deforman.

En las citas siguientes podemos reconocer casi intertextos de carácter morfológico y semántico en Geoffroi, cuando nos dice cómo elaborar la

¹² Crf. La Biblia. Col 1 15-16.

¹³ GREGORIO de Nisa, op. cit., p. 95.

¹⁴ Ib.

poesía y cómo componer y conformar la materia poética, por lo que creo que podemos entender mejor su teoría si revisamos las ideas de Gregorio de Nisa.

*Para formar al hombre... precedió una deliberación y, según está escrito en las Escrituras, fue establecido desde el principio un plan por el Creador para determinar el ser que vendría, su naturaleza, el arquetipo del que portaría su semejanza, en fin, su género de autoridad y el ejercicio de su poder*¹⁵;

*... preparó al principio la materia de la que lo compondrá, y lo conforma según la belleza de un arquetipo, después, según el fin para el que ha sido hecho, le compone una naturaleza acorde con el mismo y en relación con sus actividades humanas, según el plan que se propuso*¹⁶.

Están ahí tanto el arquetipo - según su belleza - y el plan total, deliberado primeramente y conformado después con la materia. Todo lo cual se encuentra en la teoría de la *Poética Nueva*.

Ahora bien, conviene señalar que Gregorio menciona la creación primera, ἐν ἀρχῇ, fuera del tiempo, cuando Dios crea de golpe la sustancia de todas las cosas, de ahí el término arquetipo. La segunda creación es la de los seis días ya en el tiempo, cuando crea a Adán, el ser “hecho de tierra”.

¹⁵ Id. p. 92.

¹⁶ Id. p. 93.

Este manejo de lo atemporal y lo temporal puede también explicar la elaboración de la poesía para Geoffroi, primero el arquetipo sustantivo, y después la segunda parte que sería ya la construcción de la obra al conformarla con la materia que sea acorde a ella, según el plan que el poeta se ha propuesto.

Para Gregorio y también para Geoffroi la imagen sólo es imagen si posee todos los atributos del modelo arquetípico, si decae y se aparta de la semejanza, deja de ser imagen, es otra cosa ¹⁷.

El valor que da a la imagen parte del texto de Génesis 1, 26, *Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza. Dios ha dejado su imagen en el hombre, sobre toda la raza humana se extiende esta propiedad de la imagen*¹⁸. *Así toda la naturaleza que se extiende desde el principio hasta el fin constituye una imagen única de aquél que es* ¹⁹.

Sin embargo, surge la pregunta lógica: ¿por qué tanta diferencia entre el modelo arquetípico y lo que procede de la imagen?, ¿por qué no tenemos la plenitud de todo bien a semejanza del arquetipo? ²⁰ Gregorio contesta:

¹⁷ Id., p. 122.

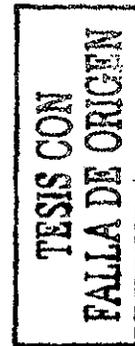
¹⁸ Id., p. 160.

¹⁹ Ib.

²⁰ Id., pp. 152 y 157; también en GREGORIUS Nyssenus, *De officio hominis*, PG 44:124-256 [156.5 a 156.25] (tr. de David Baccerra).

(...) και πῶς εἰς την πολυμέρειαν την αἰσθητικὴν διασπείρεται; πῶς ἐν μονότητι το ποικίλον; πῶς ἐν ποικιλίᾳ το ἕν; Ἄλλ' ἔγνω τῶν ἠπορημένων την λύσιν ἐπ' αὐτην ἀναδραμῶν τοῦ Θεοῦ την φωνήν: "Ποιήσωμεν" γαρ, φησὶν, "ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα καὶ καθ' ὁμοίωσιν ἡμετέραν." Ἡ γαρ εἰκὼν ἕως ἂν ἐν μηδενὶ λείπηται τῶν κατα το ἀρχέτυπον νοουμένων, κυρίως ἐστὶν εἰκὼν: καθ' ὃ δ' ἂν διαπέση τῆς προς το πρωτότυπον ὁμοιότητος, κατ' ἐκεῖνο το μέρος εἰκὼν οὐκ ἐστίν. Οὐκοῦν ἐπειδὴ ἐν τῶν περι την θεῖαν φύσιν θεωρουμένων ἐστὶ το ἀκατάληπτον τῆς οὐσίας: ἀνάγκη πᾶσα καὶ ἐν τούτῳ την εἰκόνα προς το ἀρχέτυπον ἔχειν την μίμησιν.

Y ¿cómo se esparce a un gran número de partes sensibles? ¿Cómo lo diverso en la unidad? Cómo la unidad (el uno) en lo diverso? Pero encontré la solución a lo que se ha dudado en la misma palabra que brota de Dios: "hagamos", dice, "al hombre a nuestra imagen y semejanza". Porque la imagen, en tanto que en nada se aparta de las cosas creadas en la mente divina, según su **arquetipo**, es imagen absoluta; pero en cuanto se dispersa de la semejanza hacia su **prototipo**, no es imagen conforme a aquella parte. Por consiguiente, puesto que una de las cosas contempladas en torno a la naturaleza divina es lo ininteligible de su esencia, es



absolutamente necesario que también en esto la imagen sea imitación de su arquetipo.

(...) ἀλλ' εἰ διάφοροι ἦσαν αἱ φύσεις, διαφόρους πάντως καὶ τὰς εἰκόνας αὐτῶν ἐνεστήσατο, τὴν κατάλληλον ἐκάστη δημιουργήσας. Ἄλλ' ἐπειδὴ μία μὲν ἡ εἰκὼν, οὐχ ἓν δὲ τὸ τῆς εἰκόνης ἀρχέτυπον: τίς οὕτως ἔξω διανοίας ἐστὶν ὡς ἀγνοεῖν, ὅτι τὰ τῷ ἐνὶ ὁμοιούμενα, καὶ πρὸς ἀλληλα πάντως ὁμοίως ἔχει; Δια τοῦτό φησι, τάχα τὴν κακίαν ταύτην ἐν τῇ κατασκευῇ τῆς ἀνθρωπίνης ζωῆς ὁ λόγος ὑποτεμνόμενος, "Ποιήσωμεν ἄνθρωπον κατ' εἰκόνα καὶ ὁμοίωσιν ἡμετέραν."

*Pero si las naturalezas eran diferentes, sin duda también erigió imágenes diferentes de estos, fabricando la correspondiente a cada uno. Pero ya que es una la imagen, y no es uno el arquetipo de la imagen. ¿Quién así está fuera de razón que ignora que las cosas semejantes a la unidad, sin duda son también semejantes unas con otras? Por esto, la *Escritura* dice con respecto de la creación de la vida humana, segando tal herejía: *hagamos al hombre conforme a nuestra imagen y semejanza* ²¹.*

²¹ Id., 137.45 a 140.43 (tr. de David Becerra).

*consiste en ser libres de todo determinismo*²². Aquí encontramos por deducción la responsabilidad personal y lo que será el libre albedrío de Agustín de Hipona y recordemos que ambos conceptos están plasmados en los poemas extensos de Geoffroi.

Gregorio añade algo que, para la valoración de la realidad, y a ella pertenecen las poesías y su creación, ofrecerá a Geoffroi una línea que determine las diferencias de las obras poéticas: *La imagen porta en todo la con el modelo, no tendría nada que la distinguiera de él. ¿Qué diferencia habría entonces entre la Divinidad y aquello que es a su semejanza? He aquí exactamente: una es sin creación, la otra recibe la existencia por una creación*²³.

Según los estudiosos de Gregorio, el pasaje anterior es capital para su filosofía de la imagen, porque de ahí deduce que hay comunidad de naturaleza entre Dios y el hombre, pero Dios la posee por sí mismo, en tanto que el hombre la recibe de Dios²⁴. Dios siempre permanece, el hombre es creado, comienza a existir por un cambio y *se encuentra naturalmente inclinado a modificarse*²⁵.

²² GREGORIO de Nisa. *La Création de L'Homme*. Éditions Du Cerf, p. 157.

²³ *Ib.*

²⁴ *Id.*, en la nota 2 de la p. 157.

²⁵ *Id.*, p. 158.

Como para mí es bastante complicado captar en su totalidad y profundidad lo anterior, me sentí muy bien cuando a continuación Gregorio afirma que la causa de la creación sólo la saben los que contemplan la verdad o son servidores de las Escrituras: *Para nosotros, según nuestras posibilidades, figuran la verdad por conjeturas o imágenes que la sugieren ... Nosotros las decimos sin darles un carácter absoluto, sino a manera de ejercicio, las proponemos a la benevolencia de nuestros lectores*²⁶.

Creo que lo importante de lo anterior está en marcar la razón de las diferencias, la necesidad de la distinción entre la imagen y el modelo, lo que no se contrapone con el hecho de que posea todos los atributos del arquetipo, puesto que tales diferencias estriban en la subordinación y dependencia que hay entre lo creado y lo que existe como arquetipo divino.

Todos los hombres, del primero al último, desde el embrión depositado en el taller de la naturaleza para la producción de un ser, están vivos y con alma, como los granos en la tierra común *conservan, escondidas sin duda, pero completamente reales, las propiedades del prototipo*²⁷.

²⁶ Id., p. 159.

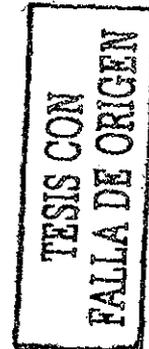
²⁷ Id., p. 227.

Esa fuerza interna no la da la tierra que cubre al grano; es éste quien la tiene y la transforma hasta convertirse en árbol gracias a los nutrientes de la tierra que sirve de ayuda para hacer salir la fuerza interior.

Cada vez que Gregorio habla de lo interno del hombre y del espíritu del hombre nos muestra lo que habrá de ser el hombre interior de Geoffroi y sus conceptos de *mens* y *ratio*. También, cuando nos dice que la mente misma o intelecto participa, como es de esperarse en esta filosofía, de la semejanza con su arquetipo divino y por ello desea la belleza. Al respecto Gregorio tiene:

*Ἐπειδὴ γὰρ τὸ κάλλιστον πάντων καὶ
ἐξοχώτατον ἀγαθὸν αὐτὸ τὸ Θεῖόν ἐστι,
πρὸς ὃ πάντα νένευκεν, ὅσα τοῦ καλοῦ
τὴν ἔφεσιν ἔχει, δια τοῦτό φαμεν καὶ τὸν
νοῦν, ἅτε κατ' εἰκόνα τοῦ καλλίστου
γενόμενον, ἕως ἂν μετέχη τῆς πρὸς τὸ
ἀρχέτυπον ὁμοιότητος, καθόσον ἐνδέχεται,
καὶ αὐτὸν ἐν τῷ καλῷ διαμένειν.*

En tanto que la divinidad misma es lo más bello de todas las cosas y el bien más excelente, hacia el que todas las cosas se han inclinado (πρὸς ὃ πάντα νένευκεν ante el que todo se inclina) en cuanto poseen el deseo de la belleza; por eso decimos que tanto el intelecto, por estar hecho a imagen de lo bello, mientras participa de la



*semejanza con su arquetipo, en tanto es posible,
también éste subsiste en lo bello*²⁸

Hay además otros dos temas que influirán en Geoffroi: por una parte la discusión que presenta Gregorio sobre el problema de dónde está la parte superior del alma; según los estoicos $\nu\omicron\upsilon\varsigma$ está en el corazón²⁹, el lugar del fuego; según los platónicos en el cerebro³⁰, ciudadela intérprete de los sentidos.

Después de una extensa exposición y refutación, Gregorio afirma que está en todos los órganos y en todo el cuerpo: *Yo no veo una prueba que sea suficiente para circunscribir la potencia del espíritu a un cierto lugar*³¹.

La lectura de esa parte del *De opificio hominis* se refleja en la *Poética Nueva* cuando Geoffroi dice que es la mente la que, discreta, trate el asunto, y que sea la mano del corazón la que mida la obra y la figure antes que la mano del cuerpo, en lo que Geoffroi, siguiendo a Gregorio, pone la potencia creadora (del alma) tanto en la mente como en el corazón, como en la mano interna del hombre.

²⁸ GREGORIUS Nyssenus. *De opificio hominis*. PG 44 [161.29 a 161.36]. (tr. de David Becerra).

²⁹ CICERÓN. Marco Tulio. *Tusculanas*, I, 19; *De natura deorum*, II, X-XII.

³⁰ CICERÓN. Marco Tulio. *De natura deorum*, I, XV, 38; II, XI, 29.

³¹ GREGORIO de Nisa. *La Création de L'homme*, p. 129.

Por otra parte, está la explicación de los sentidos, que se basa en las obras de Galeno ³² y con ello adquiere un tono científico, pero esto lo trataré más adelante. Tanto en lo referente al lugar del alma como en lo referente a los sentidos se ve la influencia de la obra ciceroniana en Gregorio, según opinión de Ivanka ³³, y de la obra perdida *περὶ θεῶν* de Posidonio de Apamea. Si esto es cierto, como parece ser por los argumentos dados en la obra de Ivanka, entonces Geoffroi de Vinsauf tiene, de manera indirecta, la influencia del *De natura deorum* de Cicerón.

Para terminar deseo hacer énfasis en que Gregorio de Nisa siempre confirma su argumentación con comparaciones y que la gran mayoría de éstas las realiza con el arte y los artistas, pero en todas ellas la propuesta es que la idea es lo primero y fundamental, no la materia, así en una escultura *El bloque no cambió de sustancia en razón de la idea, sino fue la idea que, por el trabajo, penetró la obra* ³⁴.

³² GALENO de Pérgamo (129-199), científico griego que escribió sobre medicina y lógica. Fue médico de Marco Aurelio, de Cómodo y de Septimio Severo. Ejerció influencia a lo largo de muchos siglos. Los tratados que influyen en Gregorio de Nisa son: *Del órgano del olfato, Principios de Medicina, Del uso de las partes*.

³³ IVANKA, Von E. *Die Quelle von Cicero De Natura deorum*, III. 45-60, Archivum Philologicum, 1935, pp. 1-12; citado por Daniélou en notas de *La Création de L'Homme* de Gregorio de Nisa. También en Cicerón *Tusculanas* I. 19.

³⁴ GREGORIO de Nisa, op. cit., p. 244.

Erígena tradujo de Gregorio de Nisa sólo el *De opificio hominis* y de Máximo el Confesor sólo los *Ambigua*, en cambio de Pseudo-Dionisio tradujo las obras que se conservaban, así que el gran cuerpo de dicha traducción serán *De la jerarquía celeste*, *De la jerarquía eclesiástica*, *Los nombres de Dios*, la *Teología Mística* y las *Cartas*. Pseudo-Dionisio fue sin duda el autor que más influyó en Geoffroi entre otras razones porque éste encontró ahí un caudal de literatura construida con imágenes y símbolos que trataban de referirse y expresar al arquetipo. Además, la obra de este escritor griego y la traducción de Erígena habían vuelto a ser muy estudiadas hacia la segunda mitad del siglo XII, en especial por los intelectuales místicos de la escuela de San Víctor, al punto que no estando satisfechos por esa traducción, porque estaba dañada por las elucubraciones de Erígena y por haberle agregado textos de Agustín de Hipona³⁵, Hugo de San Víctor procuró mejorarla con una *illustratio divina* que consistió en la modificación del vocabulario. Pocos años después, en 1165, se presentó una nueva traducción de Juan Sarrazin³⁶ en París, la cual fue muy alabada y desbancó a la de Erígena, lo que no impidió que se siguiera leyendo la obra del polémico escocés cuya *De divisione naturae* fue condenada en

³⁵ PSEUSO-DIONISIO Arcopagita. *Obras completas*. Madrid: ed. preparada por Teodoro H. Martín-Lunas. BAC²⁰. 1995 (tr. Olegario González de Cardedal). p. 20 de la introducción.

³⁶ *Id.*, p. 21.

1210 en el Concilio de París.

Antes de que apareciera la traducción de Sarrazin, la traducción de Erigena fue citada por Abelardo y Pedro Lombardo; después de ellos, Ricardo de San Víctor, Gilberto de Poitiers en Chartres, Alán de Lille ³⁷ seguirán leyendo a Pseudo-Dionisio y comparando posiblemente las dos traducciones.

A partir de los estudiosos de San Víctor, Pseudo-Dionisio entró de lleno en la escolástica, y fue más difundido cuando en Inglaterra Roberto Grosseteste (1168-1253), contemporáneo de Geoffroi, realizó otra traducción del *Corpus Dionisiacum* y publicó además unos *Comentarios* al texto. Sólo que ambas obras fueron posteriores al 1240 y no sabemos si Geoffroi vivía y las conoció, lo que si sabemos es que la *Poética Nueva* es anterior a ellas. El dato es importante porque demuestra el interés que había por Pseudo-Dionisio y las discusiones que provocaban las diversas traducciones así como el contenido de su obra no sólo en el continente sino también en Inglaterra, cuya influencia se proyectó en muchos de esos intelectuales, ente ellos Geoffroi e Isaac de la Estrella en ese tiempo y posteriormente en Roger Bacon, Tomás de York y especialmente Juan Wycliff ³⁸.

³⁷ Id., p. 23.

³⁸ Ib. pp. 23-25. Como dato curioso, Tomás de Aquino en la *Suma teológica* cita a Dionisio quinientas setenta y dos veces. (nota de la p. 25).

Uno de los términos que se plasmó más vivamente en estas revisiones a la traducción de Erígena y en las nuevas traducciones que se hicieron fue el de arquetipo, ya que Erígena había preferido traducirlo como *principale exemplum, prototipum, primordialis causae, primordiale exemplum, incommutatilis ratio, etc.*,³⁹ denominaciones que siguió en su obra personal. Sin embargo, desde Hugo de San Víctor y los místicos de ese grupo, encontramos ya el término arquetipo, no muy frecuentemente, pero sí en pasajes claves. El término ya había sido usado, en muy pocas ocasiones, por Agustín de Hipona, por ejemplo en el *De civitate Dei*, cuando expone que la imagen de la ciudad terrena responde a su arquetipo⁴⁰.

En Hugo de San Víctor aparece en sus *Anotaciones al Pentateuco*, en particular las *Cuestiones sobre las Epístolas de Pablo*, cuando pregunta a qué se llaman cosas invisibles, responde: *o a la materia informe e invisible, que en griego se dice Caos; o al mundo invisible, que se llama arquetípico, el cual estaba en la mente de Dios, y a cuyo ejemplo fue hecho este mundo sensible y visible*⁴¹. Asimismo, en su *Iruditio didascalica*, presenta tres modos de definir la naturaleza, y dice que según el primer modo, *la naturaleza es aquel*

³⁹ Cfr. PL 122. [0445. 0529. 1207 D]. La nota en la Patrología para esta última que dice en latín... *veluti principali exemplo imago...*, es: "In Graeco ὡς ἀρχετύπω εἰκονι ..."

⁴⁰ PL 041[0441]... *ut Graeci appellant, ἀρχετύπω quadam sui generis imago respondit.*

⁴¹ PL 175 [0630 A].

*arquetipo ejemplar de todas las cosas (illud archetypum exemplar rerum omnium) que está en la mente divina, por cuya razón todas las cosas han sido formadas*⁴².

Otra personalidad de ese tiempo que usa el término es Honorio de Autun u Honorius Augustodiniensis, quien en el capítulo II de su enciclopédica obra *De imagine mundi*, cuando expone la creación del mundo, dice que fue concebido en la mente divina y tal concepción se llama mundo arquetípico; después se creó el mundo sensible en la materia de acuerdo al ejemplar del arquetipo⁴³. También define etimológicamente “arquetipo” como *forma vel figura princeps, id est, principalis forma*⁴⁴.

Alán de Lille, tanto en el *De planctu natural* como en sus *Distinctiones dictionum Theologicalium*, usa algunas veces el término, y no olvidemos que es además de filósofo y teólogo, un poeta que, siendo contemporáneo de Geoffroi, en gran medida responde a los lineamientos postulados en la *Poética Nueva*, lo cual es evidente cuando en la primera obra, al explicar cómo la naturaleza produce el acto del habla en el hombre dice: *la naturaleza pintó la imagen de mi voz material en el intelecto mental; en un instante, como palabras*

⁴² PL 176. cap. XI [0748 D].

⁴³ PL 172 [0121A y B].

⁴⁴ Id. [0251].

*arquetípicas (arquetipos de palabras) idealmente entreteljidas, ella logró que se hicieran acto las palabras*⁴⁵. Es interesante anotar aquí dos cosas: primero que, según Gilson⁴⁶, Alán de Lille sigue en su obra el mismo plan que Erígena presenta en *De divisione naturae*; y segundo que, sin duda, es lo más cercano al arquetipo de Geoffroi, puesto que en ambos autores el término está visto en relación a la creación del lenguaje.

Existen algunos otros lugares en que el término aparece, ya sea en Hugo de San Víctor, en Honorio de Autun, en Alán de Lille y en Isaac de la Estrella, y en todos ellos se considera casi siempre como la concepción de las ideas en la mente divina, que son anteriores a la creación de lo sensible. En realidad, estas generaciones de la mitad del siglo XII y el principio del XIII rescatan el vocablo, aunque debemos señalar que son contados los autores que lo usan y se ubican precisamente en torno a la escuela mística de San Víctor, pertenezcan o no a ella.

Por lo demás, el término, tanto entre los griegos como entre los escritores en latín, casi siempre aparece unido a otros que lo precisan ya sea por contraste o consecuencia, así se relaciona con lo sensible, con los signos o con las imágenes, y por todo ello, se proyecta perfectamente en el campo del arte.

⁴⁵ PL 210 {0442 B}.

⁴⁶ GILSON, op. cit., p. 295.

Vale decir que con la finura de sus pensamientos, fueron justamente los poetas y los teóricos de retórica y poética quienes abrieron el camino al realismo moderado, puesto que al conocer tanto la postura nominalista de un Roscelino y de un Pedro Abelardo como la realista de un Anselmo de Canterbury, lograron dialécticamente manejarlas para la creación poética, de forma tal que por un lado está la valoración de la mente o significación de las palabras con todos sus cambios posibles, y, por el otro, la postulación del arquetipo divino.

Pseudo-Dionisio es el autor que especialmente trata en sus obras de la creación de imágenes (εἰκόνες) que sirven para hablar de Dios. Su obra en general se considera teológico-mística, porque él propone que a través de todo tipo de imágenes y símbolos se puede expresar al inefable, a Dios, y lo relativo a las cosas sagradas. Cuando lo leemos, encontramos profusamente metáforas, alegorías, epítetos, nominaciones, atributos, etc., como signos de lo divino, lo celestial y lo sagrado, a lo que se añade exegéticamente la explicación detenida de muchos de ellos.

Ahora bien, la fuente original de los iconos, en el sentido amplio de imágenes, y de los símbolos está en los arquetipos o modelos primeros encontrados en las *Escrituras* que a su vez son parte de la *palabra de Dios* y,

en consecuencia, dichos arquetipos provienen de la deidad, creadora de los arquetipos, y por lo tanto son perfectamente válidos.

De los arquetipos divinos se extraen las copias que son las imágenes a manera de símbolos, que son la expresión y explicación de la realidad. En relación al arte son a su vez una estética y una teoría del arte y de la literatura. Pseudo-Dionisio nos ofrece una postulación filosófica de la esencia y la razón de ser del objeto artístico cuyo nacimiento está en los paradigmas de Dios, y su causa y fin deben ser la representación de lo que a Él concierne, pero como todo le concierne incluyendo al mal (considerado como error, desorden, lo que se aparta del plan, carencia, deficiencia, ausencia de hermosura, de inteligencia, de finalidad, de causa, lo indefinido, estéril y confuso ⁴⁷), todo puede ser representado dentro de ciertos lineamientos estéticos y éticos. Además, como postulación de una estética contiene una fenomenología del arte.

En general es teoría del arte y en particular de la literatura porque expone su origen, y esto lo comparte con la estética, pero además, después de someter el arte a lo divino y lo sagrado, Pseudo-Dionisio explica la razón de su iconografía y su simbología punto por punto, y al mostrarla va enseñando a los demás cómo pueden reproducirla, reelaborarla, de modo que, quien así lo

⁴⁷ PSEUDO-DIONISIO. *Obras completas. La Jerarquía celeste*, p. 129.

deseo, encuentra a lo largo de estas obras de teología mística una doctrina completa para realizar arte, lo que se hace más evidente porque compara continuamente con la creación artística de músicos, escultores, pintores y escritores.

En una teoría idealista como ésta, los conceptos de semejanza y desemejanza con el arquetipo original divino son fundamentales, como hemos visto antes en los textos de Gregorio de Nisa. En Pseudo-Dionisio se encuentran también, pero hay en ellos una mayor diversidad como podemos ver en los textos que siguen.

Para Pseudo-Dionisio, que sigue a Proclo, por la materia *podemos elevarnos hasta los arquetipos inmateriales. Pero hay que tener cuidado para usar debidamente las semejanzas y desemejanzas. No puede establecerse una relación de identidad, sino que, teniendo en cuenta la distancia entre los sentidos y el entendimiento, se acomodarán según corresponda a cada cual*⁴⁸.

Como todo lo terreno existe y subsiste por la deidad, entonces todo lo terreno es útil para hablar de lo divino y celebrarlo a través de imágenes como el Sol de la justicia, la Estrella de la mañana, la Luz de fulgor intelectual, etc. Así, los teólogos místicos son fervientes admiradores de los símbolos que

⁴⁸ PSEUDO DIONISIO. Arcopagita. *La jerarquía celeste*. op. cit., p. 129.

sirven para honrar a Dios, y, conscientes de que el Ser supraesencial no admite figura, aceptan las imágenes porque representan muchas de las propiedades de Dios: el fuego porque lo *penetra todo sin mancharse y continúa al mismo tiempo separado, iluminándolo todo permanece desconocido, lo domina todo; se mueve, se esconde y luego crece, es poderoso, invisible y presente en todo ser*⁴⁹. Pienso también que cada una de las partes del cuerpo humano nos suministra imágenes perfectamente aplicables a los poderes celestes. Podría decirse que las facultades visuales sugieren el poder de mirar directamente hacia las luces divinas y al mismo tiempo la capacidad de recibir las iluminaciones de Dios con suavidad, claridad, sin resistencia, dócilmente, pura y abiertamente, sin pasión⁵⁰.

Los sentidos del olfato y del oído, del gusto y del tacto también aportan sus capacidades para discernir y comprender la fragancia divina, la música celeste de inspiración divina y la satisfacción de beber hasta saciarnos en los ríos de la deidad.

Párpados y cejas simbolizan el cuidado por guardar lo que la mente ha conocido de Dios. Los hombros, brazos y manos representan la propiedad de actuar y perfeccionar. El corazón es símbolo de vida deiforme, que comparte su

⁴⁹ Id., pp. 178 y 179.

⁵⁰ Ib.

*fuerza vital con aquellos por quienes se interesa. El pecho significa la fortaleza inexpugnable donde se cobija el corazón, fuente de vida*⁵¹.

Esta teología mística reconoce en todo lo existente un símbolo de la divinidad, y establece todo un sistema completo de signos iconográficos y simbólicos para explicarla y mostrarla. Si se parte de la afirmación enunciada por estos autores de que los hombres no pueden ver a Dios, lo único que los hombres pueden hacer es tratar de encontrarlo en sus manifestaciones; esto es, la inteligencia perspicaz puede *hallar la correlación entre los signos visibles y las realidades invisibles*⁵². Lo anterior da como resultado que el lenguaje utilizado en los escritos de esta corriente teológica no sea llano ni fácil de comprender, porque está como exposición imaginativa y simbólica de lo sagrado, sólo los iniciados pueden acceder al entendimiento cabal de las imágenes (iconos), que, si bien son imágenes sensibles, hablan de lo trascendente, puesto que los escritores necesitaron humanizar lo divino y materializar lo inmaterial sirviéndose de signos sensibles para elevarnos a las realidades del mundo inteligible⁵³. Los profanos no tienen acceso a su

⁵¹ Id., p. 180.

⁵² Id., p. 182.

⁵³ PSEUSO DIONISIO Arcopagita, *La jerarquía eclesiástica*, op. cit., pp. 194-195.

comprensión, se quedan en la simple imagen, pero el iniciado, el cristiano, encuentra el sentido completo.

Pseudo-Dionisio parece hablar indistintamente de signo, símbolo ⁵⁴ e imagen. Sin embargo, si intentamos aclarar las definiciones en el autor, veremos que para él signo tiene un valor muy amplio; todo puede ser signo de algo (Dios), determinados signos expresan simbólicamente lo sagrado -sobre todo aquellos usados por los profetas del Antiguo Testamento-, y los símbolos son, como hemos anotado, una representación de la realidad inmaterial por medio de algo material o sensible.

Los símbolos pueden ser elementos aislados, por ejemplo una sola palabra: águila, buey, león, ámbar, oro, viento, etc., ⁵⁵ con la(s) que se construye(n) imágenes en las que tanto la(s) palabra(s) simbólica(s) como toda la imagen son signo de una realidad diferente de aquello que literalmente significan. En ese contexto, la imagen sirve para describir ⁵⁶ algo cuyo misterio debe imprimirse en la almas, para que con su rayo luminoso ilumine a los hombres; incluso, aun en el caso de que la imagen en sí no contenga palabras simbólicas, ella en su conjunto se considera como símbolo y, en consecuencia,

⁵⁴ LE GOFF, en *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, dice que la palabra símbolo casi no se usó en el latín medieval: la excepción fueron los teólogos como Erigena para quienes era semejante a *collatio*, p. 329-330.

⁵⁵ *La jerarquía celeste*, p. 183.

⁵⁶ *La jerarquía eclesiástica*, p. 227.

debe ser interpretada siempre con una función y finalidad específicas: encontrar la enseñanza y el camino hacia Dios, según estos teólogos místicos.

Debemos entender que su actitud ante los símbolos es diferente de la nuestra. Nosotros queremos comprender los símbolos de nuestra época, del siglo XII, del siglo V, etc., a fin de captar las obras artísticas, filosóficas, retórico-poéticas. Pero ellos, en el siglo V o en el XII, querían entender las realidades valiéndose de símbolos, querían entender su mundo - Dios, naturaleza, poesía- empleando los símbolos. Ahora tendríamos que entender su realidad, valiéndonos tanto de sus símbolos como de los nuestros.

Elios se mueven naturalmente entre sus símbolos porque son la forma más evidente para mostrar lo profundo de sus ideas. Nosotros tenemos que desentrañar, develar el símbolo en una especie de deconstrucción.

Después, lógicamente, se tiene que llegar a hablar del arte y ahí encontramos que el artista, cuando crea, siempre tiene en mente el original, pero crea una realidad diferente -la obra de arte - que es copia de la realidad, ambas realidades pueden tomarse una por otra aunque son dos cosas diferentes. En el caso de los teólogos místicos, es Dios-Hermosura quien permite al artista reproducir una copia exacta del arquetipo ⁵⁷.

⁵⁷Id., p. 226.

Los artistas reproducen la imagen de un arquetipo en su inteligencia y la concentración los capacita para reproducir una copia exacta del modelo, son imitadores de lo bueno, lo justo y lo hermoso de Dios, y van más allá de las apariencias vacías, se acercan a difíciles enigmas y símbolos que velan la verdad trascendente ⁵⁸, sólo cognoscible por el entendimiento, porque su grandeza no puede ser percibida por los meros sentidos. Las palabras divinas de las *Escrituras* vestidas de velos sagrados son formas y figuras con las que se materializa lo invisible, multiplicidad de signos que indican una sobrenatural simplicidad y son semejantes a un sello *cuyas figuras marcadas son idénticas totalmente, no en parte, al sello original o arquetipo.*

Podría alguno decir que el sello no está todo y el mismo en cada figura. Respondo: no es falta del sello, el cual se transmite en toda integridad en cada figura; la desigualdad de las reproducciones depende de la diversidad de la materia en que se imprime el sello ⁵⁹.

En esta teoría el *Arquetipo* por excelencia, por esencia, es Dios (*Dios es el arquetipo*) ⁶⁰, el único indivisible que se da a todos y lo honramos en su imagen que puede ser la Luz, el gran Sol.

⁵⁸ Id., pp. 226, 236.

⁵⁹ — *Los nombres de Cristo*, p. 285.

⁶⁰ Id., pp. 289-290.

Lo que debemos entender es que empleamos letras, sílabas, escritos y frases en razón de su significado. Por eso cuando el alma guiada por las potencias intelectivas, está centrada en el objeto del conocimiento, resulta inútil la operación de los sentidos ⁶¹.

No piense nadie que al ensalzar el término deseo amoroso (eros) vamos contra las Escrituras. Creo que sería insensatez absurda fijarse en la formalidad de las palabras más que en la fuerza de su significado ⁶².

En consecuencia, no es un error decir línea recta o línea derecha, y no está mal cambiar unas palabras por otras que significan lo mismo.

Naturaleza, materia y cuerpo no son malos, sino sirven por su hermosura, forma y orden para alcanzar la perfección, ¿cómo podría ser mala la materia si fue necesaria para la formación del universo?, ¿cómo podría ser malo el cuerpo si en los demonios que no tienen cuerpo, actúa el mal? ⁶³

En una clara relación neoplatónica unida al concepto aristotélico de *causa universal*, Pseudo-Dionisio expone cuatro conceptos que son la columna de su teoría sobre las imágenes que el hombre puede emplear para representar al Ser divino; *el nombre divino Bien* revela efectivamente todo el proceso de la

⁶¹ Id., p. 305.

⁶² Ib.

⁶³ Id., 318-321.

Causa universal, que se extiende al ser y al no ser, al mismo tiempo que los trasciende. El nombre de *Ser* se dice de todos los seres que son y a todos trasciende. El nombre *Vida* se extiende a los seres vivientes y a todos trasciende. El nombre *Sabiduría* alcanza a los seres inteligentes, que raciocinan, sienten y a todos trasciende⁶⁴.

Este ser divino es celebrado como vida y sabiduría creadora, como bondad y esencia y no son cosas diferentes puesto que es *causa sustancial y autor de todo ser*⁶⁵. Causa universal de la que proviene todo: los ángeles, la naturaleza del universo y de las almas *con todas las cosas y cualidades que subsisten en otros objetos o en el proceso de nuestros pensamientos*⁶⁶.

Ese ser es de toda figura y de toda forma, pero sin forma ni hermosura alguna, porque es incomprensiblemente anterior a todo principio y comprende anticipadamente los mismos principios, medios y fines de todas las cosas. *Los arquetipos existen previamente en Dios como supraunidad. Él es autor de todas las esencias. Lo que llamamos arquetipos o ejemplares son en Dios las razones esenciales de las cosas, que preexisten en Dios...*⁶⁷

⁶⁴ Id., p. 324.

⁶⁵ Id., p. 326.

⁶⁶ Id., p. 328.

⁶⁷ Id., p. 329.

Por todo lo anterior, el Areopagita llena de imágenes su teología, puesto que tales imágenes nombran a Dios en toda la multiplicidad de lo creado, pero las imágenes no se quedan en simples atributos o epítetos, sino que se extienden a metáforas y alegorías amplias, muchas de ellas, tomadas de los textos bíblicos, y de esa forma avala con *la palabra de Dios* el empleo profuso de imágenes dentro de la ortodoxia de los católicos⁶⁸.

En *Los nombres de Dios*, ofrece explicaciones sobre el significado que los signos tienen y de allí he tomado el siguiente ejemplo en relación a la luz como signo icónico de Dios, unidad supraesencial:

la luz de varias lámparas en una casa se compenetra a la vez que cada una permanece distinta. Hay distinción en la unidad y unidad en la distinción. Aunque haya muchas lámparas en la casa, una sola es la luz, sin diferencia; todas ellas producen un solo resplandor. Nadie, creo yo, puede separar una de otra luz de aquellas lámparas extrayéndola del aire que contiene la de todas. Ni puede ver la luz de una sin ver la de las otras, pues todas están igualmente mezcladas a la vez que cada una conserva su plena distinción. Si alguien saca una lámpara de la casa,

⁶⁸ Por ejemplo: fuego que arde sin quemar, Ex 3,2; Sab 18,3; Ex 13,21. Agua de vida que metafóricamente llega a las entrañas y forma ríos inagotables, Jn 4, 14 y 7,38; Prov 18,4, también en Plotino, Encadas VI, 9, 4, 9. Ungüento suave, Cant 1,3; Is 61,1; Jer 1,5; Hech 10,36. Piedra angular, Is 28,16; Ef 2,20; y muchísimos más, cfr. *De la jerarquía celeste*, p. 130 y notas de la 25 a la 31, p. 182 y 183.

*juntamente saldrá toda su propia luz, sin llevarse nada de las otras lámparas ni dejarles nada de la propia luz*⁶⁹.

Dios, luz supraesencial, ilumina todos los seres y creó la luz a partir del arquetipo luz, de esa manera la luz natural que conocemos participa de la luz divina pues ha sido creada del modelo original; y, al mismo tiempo y de manera metafórica, nosotros tenemos una luz que también participa de la luz divina arquetípica y por medio de nuestra mente podemos entender esa iluminación divina, apropiarnos de ella y tratar de ser totalmente iluminados⁷⁰.

Es evidente que en la literatura de símbolos y de imágenes, los conceptos profundos están escondidos o *vestidos* con las figuras y tal es el caso tanto de la obra de los místicos como de la literatura del siglo XII y principios del XIII. Señalemos también que esa literatura está ligada al arte de las catedrales góticas, por ello entrar a los diversos niveles de la semántica es una obligación, no debe verse sólo la referencia aparente -el cutis de los goliardos (*curam gero cutis*)- sino también los significados ocultos tras, entre y en las figuras -el alma de los goliardos-, según lo permita el texto y el contexto de la obra.

⁶⁹ — *De los nombres de Dios*, p. 284.

⁷⁰ — *La jerarquía celeste*, p. 183, p. 185. *La jerarquía celeste*, p. 237, p.271. *Los nombres de Dios*, p. 299, y en muchas otras partes.

A este respecto Mauricio Beuchot ⁷¹ realiza una correlación entre el signo formal de la escolástica medieval, que es diferente de los signos naturales y arbitrarios, con los llamados íconos de la corriente hermenéutica; creo que tal correlación es válida, pues la significación de ícono, en el sentido de imagen, figura y forma que usaban los medievales, es la misma que la de signo formal. Me parece más interesante lo que Bouchot señala como consecuencia, que el ícono tiene mucho que ver con la causa ejemplar, con el prototipo -el arquetipo en Geoffroi- y con el paradigma de Platón, *que tiene el artista en su obra* ⁷², prototipo que debe ser estudiado para lograr un entendimiento cabal no sólo como sintagma, sino también como paradigma, profundizando en las estructuras más allá de lo superficial.

Sin duda, la lectura de las obras traducidas por Erígena y de las obras de la Escuela de San Víctor dejó en Geoffroi la idea del arquetipo, la valoración de las imágenes y los símbolos como signos expositores de la realidad y la apreciación de las figuras y formas tanto de la naturaleza como de la creación artística.

Es característico de la *Poética Nueva* el uso del término arquetipo

⁷¹ BEUCHOT, Mauricio. "Interpretación, analogía, e inconicidad" en *La voz del texto. Polisemia e Interpretación*. México: UNAM. 1998, pp. 25-38.

⁷² Id. p. 37.

porque las otras poéticas contemporáneas a ella no lo usan. La cuestión, sin embargo, no parece simple pues se ofrecen dos caminos para interpretar la teoría del arquetipo en Geoffroi: por una parte, el hombre interior, el poeta inteligente, elabora en su mente la obra, realmente la crea, crea el arquetipo de su poesía a la manera que Dios crea los arquetipos de todo. Después de crear el arquetipo, que como tal debe ser completo, perfectamente pensado y preescrito con la mano del corazón, y no un mero dibujo esbozado o medio formado, puede reproducirlo en el objeto sensible que es su poesía.

Por otra parte, el arquetipo ya existe, fue creado por Dios que es el creador de todos los arquetipos, tipos originales de los que procede todo lo existente, sensible o no, y, en tal caso, el trabajo del poeta es encontrarlo y reproducirlo; su sola labor, muy difícil por cierto, es buscarlo con su inteligencia, reflexionarlo muy bien para que lo encuentre todo completo y finalmente reproducirlo. Por este camino nos acercamos al *Canta, oh Musa ...*, de los primeros poetas griegos, en los que el poeta aparece como instrumento de la palabra divina, como el cuerpo, la sensibilidad y la voz utilizados por la divinidad, aunque allí todavía no se utiliza el término *arquetipo* en referencia a la creación. En ambas posturas es la palabra de Dios, pero la diferencia estriba en que, para la visión neoplatónica de Gregorio de Nisa, Pseudo-Dionisio y

Máximo el Confesor, así como para los realistas de la Edad Media no es la divinidad la que se apodera del poeta, sino el poeta el que busca el arquetipo creado por Dios.

Lo más interesante es que en Geoffroi tenemos elementos para poder defender las dos posturas, tanto que el poeta creó el arquetipo como que su labor es buscar un arquetipo ya creado por Dios. Su texto puede dar lugar a las dos interpretaciones si es visto aisladamente, pero si atendemos al contexto cultural en que se produce, mi opinión es que estaría más cercano a ser el reproductor y copista del arquetipo divino, por las siguientes razones:

- 1.- La tradición que recibe de los teólogos místicos y de Erígena con su carga neoplatónica.
- 2.- La influencia de la generación anterior, específicamente de los teólogos de la escuela de San Víctor, los que a su vez también estuvieron interesados de manera crítica en los teólogos del punto primero.
- 3.- La influencia de la Escuela de Chartres en lo referente a los principios aristotélicos hilemórficos (materia y forma) combinados con la postura neoplatónica, de manera que a la materia, informe e imperfecta -aquí sería el tema o asunto en general- hay que darle la

forma -poética- cuyo resultado es la obra; pero siendo la forma la que tiene prioridad sobre la materia y al considerar la forma como fuente del ser, nos encontramos con una mezcla de elementos neoplatónicos y neorristotélicos.⁷³

4.- La postulación bastante generalizada entre los teóricos de la retórica y la poética de ese mundo empapado de religiosidad, que consideraba a Dios como fuente de todo lo existente, hablaran o no de arquetipo. A este respecto cito a Mateo de Vendome quien, al final de sus *Ars Versificatoria*, antes de ofrecer un himno a Dios como acción de gracias, y después de concluir con una cita en donde aparece un verso de Estacio, tres de Ovidio, uno de Lucano y uno de Virgilio que dice:

Hic sat erit vestrum, Musae, cecinisse poetam
(por el momento será suficiente, Musas, lo
que ha cantado vuestro poeta)⁷⁴

Mateo de Vendome, repito, expone:

Videtur Virgilius gratias Musis exhibere dicens vestrum.
Et similiter inducenda erit conclusio, ut praesens in
Dei laudibus terminetur, a cuius fonte praesentis operis

⁷³ BEUCHOT, Mauricio. *La esencia y la existencia en la filosofía escolástica medieval*. México: UNAM, 1992. pp. 11-27.

⁷⁴ VIRGILIO. *Églogas*, X, 70.

*rivulus emanavit, cuius ad praesens sum legatus
et desidero esse legatarius, qui minus provectis, meo
ministerio mediante, quicquid venustum hic obreperit.*

(Virgilio parece expresar su agradecimiento a las Musas cuando dice vuestro. De manera similar se debe conducir la conclusión para que la obra presente se termine con alabanzas a Dios, de cuya fuente emanó el riachuelo de esta obra de la que, en el presente, soy legado y deseo ser el legatario que con la menor ventaja y sólo mediante mi ministerio, quiere ofrecer aquí algo bello⁷⁵).

Mateo de Vendome nos presenta en esas líneas su posición sobre el origen de la creación poética, que es Dios, pero a lo largo de su obra, más extensa que la de Geoffroi, no nos dice nada más al respecto. Su preocupación fue más bien la del maestro que quiere exponer su materia sin complicar la vida de sus alumnos con reflexiones filosóficas en torno al tema.

En cambio Geoffroi, sin descuidar la exposición didáctica, profundiza más, y seguramente provocaba una reflexión más honda sobre las cuestiones poéticas.

Alán de Lille, al que ya hemos mencionado, demuestra en una parte de su *Anticlaudianus*, la preocupación que estos hombres tenían sobre la actividad

⁷⁵ MATTHIEU DE VENDÔME. *Ars versificatoria*. en FARAL, op. cit., p. 192-193.

mental, productora de los conceptos, elaboradora de la obra antes de que ésta se plasme materialmente.

*Mens gignit, nutrit ratio, quod parturit actus
fabricat in thalamo mentis mentale, prius quam
materiale foras opus vocet. Ergo labore mentis et
artificis animi, studiique favore erigitur rota
mentalis, post materiali effigie describit eam; sic
mente priorem concipit ut pariat, actu parit illa
secundam*⁷⁶.

(La mente engendra, la razón nutre, aquello que
pare como acto fabrica en el tálamo mental de la
mente, antes de que saque la obra material. Luego
con la labor de la mente y con el favor del ánimo
artístico y de la dedicación se erige (se contruye) la
rueda mental, después la describe en material
efigie; así, para parir, concibe a la primera (rota
mentalis) con la mente y ella pare a la segunda (la
efigie).

Pero también reconoce en esa misma obra [6, vv. 120-125], que la mente engendradora de conceptos está sometida (*submissa*) al genitor de las cosas superiores.

Recordemos que este poeta, uno de los mejores de su tiempo, perteneció

⁷⁶ ALAN DE LILLE. *Anticlaudianus*, en *Medieval Latin*. Chicago and London: ed. De HARRINGTON, the University Chicago Press, 1997^{2a}, p. 610, 3, vv. 98-104.

al pequeño grupo de escritores que utilizaron el término *arquetipo*.

La materia y la forma

Una vez que el hombre interior mida con la línea del corazón la obra, debe encerrar todo el espacio de la materia, delimitarla y saber hasta dónde puede llegar y qué le corresponde (*unde praeerripiat cursum stylus, at ubi Gades/figat v. 57*). Después, esa materia será vestida por la poesía y se le dará la forma.

De acuerdo con Geoffroi, la materia es como la cera que se ablanda si el ingenio del poeta la cuida, y la mano de este hombre interior puede hacer con ella cualquier cosa [vv. 213-218], darle múltiples formas [vv. 224-225], buscar formas superiores o diferentes [vv. 239-240]. La materia de y para la obra poética es como tierra fértil capaz de producir cualquier género o especie como sucede en la naturaleza [vv. 256-259]; las figuras de la retórica ayudan a darle a la materia una forma u otra, pues incluso con las digresiones el poeta puede salir un poco de la materia que había delimitado primeramente, pero entonces el ingenio debe enseñarle hasta dónde puede alejarse [vv. 532-536]. Todas las formas que existen y que tiene la materia son otras tantas formas que la poesía puede cantar con las figuras.

La materia puede ser amplia o breve, y también su forma. Por su parte la poesía puede ser suave o dura como el fierro, pero como es una masa informe, el poeta puede ablandarla con el continuo golpeteo del martillo de su ingenio [vv. 728-731]; cuando se haya suavizado, los fuelles de la razón forjarán las palabras. Las formas que el poeta dé al asunto o tema son tan importantes que a veces están en lugar del mismo asunto, como enseña Geoffroi en las metonimias [vv. 970-987]. Sin embargo, puede suceder lo contrario: suprimir toda la forma y expresar sólo la materia, lo que en su concepción es también una figura de metonimia, la de materia por objeto. No se trata de expresar la materia en sí, ello no es posible, por lo menos en su teoría del arte poético, eso no sería arte, puesto que siempre que habla de la *materia prior* enseña cómo embellecerla: una vez que la mente ha capturado la materia, el inventor que la encontró incorpora los vocablos, varía el colorido y aunque hable de esa materia prior, su sonido ya no es el mismo [vv. 1678-1683].

La dicción sola, aquella que dice solamente *día*, *casa* o *estudio* es como materia madre, original, primaria, primitiva [*mater hyle*, v. 1766], su asunto es rudo y la labor del poeta es darle la forma, acompañar con otras palabras esa materia; por ejemplo, *el estudio florece*.

Al hacer la revisión de lo referente a materia y forma a lo largo de la *Poética Nueva*, he podido observar tres postulaciones en la teoría artística de Geoffroi. Dos de ellas directamente relacionadas con la filosofía:

Por una parte, la influencia del hilemorfismo tomado de la tradición aristotélica de la Escuela de Chartres que había adquirido fuerza en el siglo XII.

Por otra parte, el reencuentro de la idea del poeta como hombre que inventa la materia, en el sentido latino de *encontrar*, *llegar a*, lo que de nuevo nos conduce al *arquetipo* de Geoffroi y la tradición neoplatónica.

La tercera postulación está referida especialmente a la forma que se da a la materia, la que sin duda en su teoría debe ser siempre un adorno, la forma debe cambiar la materia. Esto, lo veremos adelante al tratar de las figuras, fue algo característico de la cultura de su tiempo.

Precisemos. El hombre interior crea o encuentra el arquetipo poético, con la mano del corazón preescribe la obra con la ayuda de la mente que reflexiona largamente. Captura la materia prima y le da forma, vistiéndola con la poesía a fin de tener una copia del arquetipo. Naturalmente las copias son diferentes o múltiples como hemos visto en Gregorio y Pseudo-Dionisio.

Igualmente, en esta teoría, todos los símbolos, imágenes y figuras que constituyen su forma son signos reveladores que, al enunciarse, dejan ver algo

más de lo que dicen y que surgieron para el poeta de todo género de cosas, porque los elementos entregan sus signos y entonces el poeta los presenta con alguna forma determinada. Hay signos que muestran la unión de las imágenes con la realidad [vv. 243]; otros son solemnes y en ellos nos deleitamos tanto, que detenemos el texto por puro placer [vv. 268-269]; son las notas características de la realidad; por ejemplo, la palidez es nota del temor, el rubor es la del pudor, etc. [v. 1560 y ss]. Los pensamientos del hombre también se revelan por medio de signos y es mejor presentarlos encubiertos, así serán más egregios [vv. 1485-1587], y, sobre todo, así se entienden mejor, y más fácilmente quedan en la memoria [v. 2019]. Sin embargo, los signos deben ser siempre clarísimos, perfectamente ciertos [v. 1206], nunca deben oscurecer el asunto, pues si lo hacen, cometen injuria [vv. 1266 y ss.]; justamente por esto último es que a veces la palabra *speculum*, que tanto usaron en el medievo, puede leerse con el sentido de *signum* en tanto que es imagen exacta de lo que desean representar ⁷⁷.

En relación a este punto, debo aclarar que para Geoffroi son dos cosas distintas el *arquetipo* y la *imitatio*. Ernest Gallo dice que el modelo, la idea, en la *Poética Nueva* es aquello donde el objeto se presenta con toda su lucidez, y que el poeta consulta eso antes de empezar el trabajo: *Il speculum* [v. 49]

⁷⁷ LE GOFF, *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, p. 329.

*presenta no un fenómeno individual sino su modelo en la forma más comprensible. Se empieza el poema precisamente en ese punto en el que de manera más lúcida está la suma del significado, de la secuencia de la acción*⁷⁸.

Para Gallo el modelo es la *Eneida* y usando como argumento a Donato y su tradición en toda la Edad Media, así como la importancia de la obra virgiliana, afirma que era el ejemplo clásico de cómo empezar un poema *in medias res*. En esto último estoy de acuerdo, también en lo relacionado con el valor de Virgilio y de Donato para los escritores medievales, también en el modelo o idea como punto de partida para elaborar la obra; pero, no estoy de acuerdo en que el arquetipo, o idea primera, sea la *Eneida* o la *imitatio* de alguna obra en particular. Cuando Geoffroi hablaba de *archetypus* lo hacía en el sentido del prototipo para la filosofía medieval y no pensaba en los *autores maiores*, y para reforzar mi punto de vista, sirva señalar que Geoffroi sí atiende a la *imitatio*, pero en otro momento de la obra y en el lugar adecuado para tratarla, esto es, cuando habla del *ars*, de la técnica para hacer literatura, no cuando trata el origen y la materia de la poesía.

⁷⁸ GALLO, Ernst. "The Grammarian's Rhetoric. The Poetria Nova of Geoffrey of Vinsaf." *Medieval Eloquence studies in the theory and practice of Medieval Rhetoric*. Los Angeles, London, Edited by James J. Murphy. University of California Press. Berkeley. 1978. pp. 68-84. p. 73.

Seguendo la tradición clásica, dice que tres cosas *perfeccionan* el asunto que escribe el poeta: el arte con sus reglas, la práctica constante y los autores mayores a los que se imita [vv. 1709-1710]. *El arte los vuelve seguros; la práctica, rápidos; la imitación, artistas aptos; cuando concurren estas tres cosas, son artistas sumos* [vv. 1711-1712].

Creo pues que está bastante claro que la imitación está presentada como parte de la técnica que debe aprender el artista para perfeccionar su obra, pero no es el origen o la materia de ella.

CAPÍTULO XII

LA ORGANIZACIÓN DE LA OBRA POÉTICA

MANEJO DEL TIEMPO

Ordo praeposterus

Teoría de las ramas

Que el compás interior de la mente redondee antes todo el espacio de la materia, que un orden seguro delimite por dónde el estilo toma su curso y dónde a Cádiz planta. Concentra toda la obra prudentemente en la fortaleza del pecho, y que primero esté en el pecho que en la boca.

[vv. 54-59]

... si una parte se asienta de manera incorrecta, Todo el conjunto participará de su vergüenza...

[vv. 66-67]

El principio del poema, cual siervo gracioso, honrosamente la introduzca. El medio, cual esforzado huésped, prepare solemne la hospitalidad. El fin, cual pregonero de un recorrido magnífico, la despida con honor. Que por todas sus partes, la medida toda adorne el poema para que en ninguna parte vacile o sufra algún eclipse.

El estilo no ignore lo que corresponde al empleo del orden; ved que la serie subsecuente precise su curso a partir del orden, y cuando esa serie subsecuente precise su curso a

*partir del orden, el primer trabajo es por cuál sendero debe
correr ese orden...*

[vv.71-81]

En los versos anteriores Geoffroi vuelve a enfatizar el hecho de la reflexión primera de la obra. De acuerdo con la concepción claramente medieval y repetida hasta el cansancio, el maestro vislumbra un círculo trazado por el compás de la mente, dentro del cual se establece el ordenamiento de la materia, después se concentra toda la obra en el pecho antes de que llegue a la boca porque el poeta debe cuidar que cada parte tenga su sede apropiada y se asiente en ella correctamente a fin de que, siguiendo la clásica división de principio, medio y fin de la obra, cada uno de estos tres cumpla su cometido; el principio debe ser *facetus*, es decir, elegante, honroso, atractivo; el medio debe ser *hospitium*, hospitalario, acogedor, y el final debe caracterizarse por el *honor* con todo lo que ampliamente significa. La obra, pues, primero seduce, después atrapa, acogedora y hospitalariamente y al final demuestra su enorme valía.

En todo caso, el principio aunque sea seductor no deja de ser más que un esclavo gracioso o elegante, *verna facetus*; en la mitad de la obra se pone todo el esfuerzo, *strenuus hospes*; pero el final debe ser significativamente el

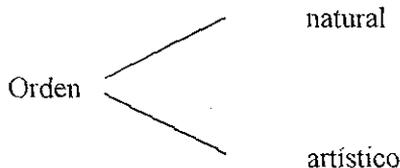
pregonero que la despida bajo la impronta del honor (*quasi praeco... sub honore*).

Nos habla enseguida del estilo y esto nos enseña aquí como en otras partes de la obra que para Geoffroi el estilo está básicamente en dos partes: la organización y el lenguaje *-dispositio* y *elocutio-*, por ello siempre al hablar de la primera no puede dejar de avanzar hasta la segunda. La prueba de que el estilo no es sólo la *elocutio* se encuentra cuando dice que éste no ignore la *dispositio*, el orden, puesto que la serie del discurso poético, su correr con las palabras, se precisa de acuerdo con el orden que hemos dispuesto.

Ahora bien, cuál es el orden que propone Geoffroi, lo vemos en los siguientes versos:

El orden bifurca el camino: ya sea que se desplace por el sendero del arte, ya sea que siga la vía natural.

[vv. 87-88]



Después de explicar que el orden natural es aquel en el que las palabras siguen el curso de los acontecimientos, nos explica el orden artístico, es aquel que

*coloca en lo anterior lo posterior o traslada a lo posterior
precisamente lo anterior,*
[vv. 91-92]

es decir, es un orden transpuesto en el que el poeta no nos cuenta la historia cronológicamente, sino que con su habilidad y con su arte puede empezar por narrarnos el final o casi el final (*in postremas res*), o puede narrarnos la obra empezando por la mitad o alguna parte intermedia (*in medias res*), porque las partes alternan sus sedes con libertad y dan la elegancia que les proporciona la destreza artística del poeta. A esto Geoffroi lo llama *praeposterus ordo* [v. 100] y es *civilior et prior*, más civilizado - erudito, culto - y mucho mejor,

El texto dice:

En este orden transpuesto no pierden belleza ni lo posterior en el principio, ni lo anterior en el final; al contrario, alternan libremente sus lugares sin disputa y de manera elegante (more faceto) y voluntaria ceden sus posiciones entre sí. La destreza artística invierte el asunto de tal modo que no lo pervierte; lo transpone de tal modo que, por esto mismo, lo expone mejor. Más civilizado y sobresaliente que el orden lineal es en gran medida el orden inverso.

[vv. 94-100]

Ahora bien, en el orden transpuesto lo mejor para Geoffroi es empezar con el final porque es el *precursor idóneo* [v. 113] de la historia ya que crea un suspenso en el oyente o lector, ¿por qué se llegó a ese final?, ¿qué sucedió?, de modo tal que el principio que antes nos presentó como un esclavo elegante, *verna facetus*, si se realiza con el final se transforma en un señor, *tanquam dominus*, tiene dominio y es el dueño de la materia, *res* [v. 63].

En lo anterior reconocemos una idea de Gregorio de Nisa cuando dice:

He aquí por qué el hombre es creado como lo último de la creación, no porque sea relegado... sino porque desde su nacimiento, convino que fuera el rey de la creación.

Un buen hospedero no introduce al invitado hasta haber terminado los preparativos... después de tener ordenado todo...¹

Así Geoffroi dice al poeta que primero prepare todo y después de ordenarlo introduzca las palabras, y también que una vez hecho lo anterior introduzca la obra con lo mejor que es el final.

Compara entonces las posibilidades de órdenes de la obra con las ramas de una planta. Si arrancamos dos ramas y plantamos la primera que es el orden natural, cronológico, sucede que es estéril, no produce nada; en cambio, si plantamos la segunda rama, el orden transpuesto, inverso, sucede que es fértil y

¹ GREGORIO de Nisa, op. cit., p. 91.

por su origen admirable (*mira origine*) se multiplica y produce ocho ramas más.

Sin embargo Geoffroi está consciente de que seguir un orden artístico no es fácil:

*Alrededor de este arte quizás parece estar el aire
nublado y el sendero espinoso y las puertas cerradas y el
asunto torcido.*

[vv. 104-106]

Pero para despejar el panorama está el arte, la técnica que él enseña, en sus palabras está el remedio:

*Medita en ellas, ahí se encontrará la luz con la que
expulses las tinieblas, el pie con el que atraveses
las espinas, la llave con la que abras las puertas, el
dedo con el que desates las nubes. ¡He aquí el
camino despejado!*

[vv. 107-111]

Después le dice al alumno que haga esperar al principio y que es mucho mejor empezar con el final, como ya vimos, pero también hay otra gloria si se empieza por el medio, y así el arte es como una prestidigitadora que juega con las partes y las invierte y

*hace que lo posterior sea primero, lo futuro sea presente,
lo invertido sea recto; lo lejano, cercano; así lo rústico*

*se vuelve urbano; lo viejo, nuevo; lo público, privado; lo
negro, blanco; lo vil, valioso.*

[vv. 122-125]

En el anterior juego de antónimos se encuentra un elemento fundamental en la teoría poética de Geoffroi: la importancia que da al manejo del tiempo en la obra y en consecuencia a la disposición u organización de la serie del asunto.

Si el poeta empieza con el final de la historia, las cosas de dentro de la narración son futuras, se vuelven presentes en la poesía y el lector u oyente tiene cercanas esas cosas que en un relación cronológica estarían lejanas. Con esa inversión se vuelve urbana (*urbana*) la obra, propia de la gente de la civilización citadina de los siglos XII y XIII, que ven despectivamente lo rústico (*rustica*), lo de los campesinos, y con ello se ofrece una literatura nueva acorde con la realidad de la época; incluso se atraen las cosas públicas al ámbito de todos los hombres para que las conozcan como si fueran privadas y se aclaran, se les da luz y dejan su oscuridad abandonando lo vil para volverlas valiosas.

Aún más, existen otras formas para iniciar artísticamente la obra y éstas son el uso de los proverbios o sentencias y el uso de los ejemplos. En esta parte, Geoffroi considera como sinónimos proverbios y sentencias, aunque él

casi siempre utiliza la segunda denominación a lo largo de su poética. Su valor consiste en que ilustran (*illustrant*).

Las sentencias eran algo característico de la literatura medieval y la importancia que llegaron a tener puede verse claramente en la famosa y amplia obra de Pedro Lombardo las *Sentencias* (c. 1150), en la que se va glosando y haciendo exégesis de los textos bíblicos, y que fue obra capital para el estudio de la teología por lo menos durante trescientos años.

Sin embargo es sabido que el uso de la sentencia venía de la antigüedad clásica, aunque es sintomático cómo en la Edad Media fragmentaron los textos de Virgilio, Horacio, Ovidio y otros para tomar los versos que contienen un pensamiento general. Al respecto, Ernst Curtius² nos da ejemplos: *Lis est cum forma magna pudicitiae* (Grande pugna hay entre pudor y hermosura, *Ov. Her.* XVI, 290), y nos señala también el alto valor pedagógico de ellas.

La sentencia se presenta como una verdad definitiva y una enseñanza casi siempre de contenido moral que se obtiene de un tema, asunto u obra, y cuando la usa el poeta, puede controlar nuestra respuesta a su material y guiarnos por el camino que desea que sigamos para comprender su materia,

² CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Europea y Edad Media Latina*. México: FCE, 1975, I, p. 93.

o sea, el poeta retóricamente está argumentando a favor de un determinado punto de vista ³.

Gallo, estudiando el uso del proverbio con su valor de verdad eterna que se plantea como principio y al principio de una obra, señala que esto conlleva reconocer las actitudes y las funciones que la poética y la poesía medievales marcan y que los alumnos y los lectores y oyentes esperaban encontrar; por lo tanto, si nosotros queremos entender a fondo qué propone Geoffroi tanto en lo referente a la teoría como en lo referente a la postura religiosa, moral, o política, debemos analizarlo en esta perspectiva.

Sin duda, el iniciar con proverbios o sentencias es uno de los puntos centrales de la teoría de esta poética ⁴, pues señala tres posibilidades y por ello la llama planta triple o madre triforme:

- 1.- Contar el asunto en el orden natural, pero iniciando con la sentencia;
- 2.- narrar la historia en un orden que la inicie a la mitad pero introducir con la sentencia, y,
- 3.- narrar la historia iniciando con el final, pero introducir con una sentencia.

³ GALLO. Ernest. "The *Poetria Nova* of Geoffroi de Vinsauf" en *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, edited by James J. Murphy, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London, 1978. p. 77.

⁴ En la retórica clásica, Cicerón propugna para que el *exordium* tenga un alto tono de gravedad y de sentencia: *Exordium sententiarum et gravitatis plurimum debet habere* (De inventione. I, 25).

Esto es, que independientemente del manejo del tiempo, si el poeta inicia con sentencia difunde una luz mayor, pero tal sentencia no debe referirse a un punto específico, sino al contenido general del asunto, pues ahí está su valor de verdad universal, porque dice Geoffroi:

*...la sentencia asumida no se desvíe hacia algún punto en especial, sino que levante más alto la cabeza hacia algo general, y con un encanto nuevo no quiera recordar la forma de la materia, sino que, casi desdeñosa, se rehúse a sentarse en su lugar; se mantenga firme sobre el tema dado, pero que se dirija a él con la frente en alto.
Nada diga, sino que desde ahí proyecte su reflexión.
[vv. 127-133]*

El uso de la sentencia es de tal importancia que Geoffroi la toca a lo largo de casi toda la obra y dice que puede ir acompañada de varios vestidos para que no sólo se diga una vez, sino que se diga con variadas palabras y se explique [vv. 220-225]. Igualmente, cada sentencia es doble porque por un lado afirma algo, pero por otro niega lo opuesto [vv. 674-675] y siendo noble debe llevar palabras honrosas, y siendo rica, palabras ricas como matrona poderosa bien vestida, no pobre tela [vv. 756-760]. Volviendo al juego dialéctico que proporciona el uso de una sentencia, afirma que su valor aplaca la lucha de las palabras, esto es, podemos usar palabras que por su significado parecen

rechazarse unas a otras, por ejemplo : *clamar* y *silencio*; pero, si el poeta sabe manejarlas, y puede crear antonimias, oposiciones, paradojas, oximoros que encubren y así descubren mejor un contenido profundo: *Ante la faz de Dios los devotos silencios claman* [vv. 879-885]; entonces la sentencia demuestra el amor íntimo de las palabras. La sentencia puede además presentarse adornada de sentidos figurados, metáforas, metonimias, nominaciones, etc., a fin de volverse dulce y deleitar el interior de la mente [vv. 953-955]. A veces la sentencia puede avanzar abiertamente, como cuando Geoffroi empieza así con una sentencia:

*Libre es el que no es esclavo de los vicios. Y ya que
Adán fue siervo, ¿acaso gozaremos de la libertad?...*
[vv. 1121 y ss.]

Gallo ⁵ refiere, y eso lo podemos ver en los versos anteriores, que la sentencia funciona como la premisa mayor de la parte que introduce. A veces Geoffroi desarrolla las tres partes del silogismo, otras sólo dos a manera de entimema, y a veces las cinco del epiquerema.

Pero, en general, para él es vital en la poesía que la sentencia tenga

⁵ GALLO, Ernest. *The Poetria Nova and its Sources in Early Rhetorical Doctrine*, p. 141.

colorido, esto es que maneje las figuras floridas de las voces, *vocum florida*, [vv. 1234-1236], y que llegue no al descubierto sino revestida de signos; debe lucir indirectamente y no avanzar a la luz en línea recta [vv. 1584-1587], debe anudar fuerte y artísticamente las palabras, los sustantivos con los verbos, los adjetivos con los sustantivos para no dejarlos solos, en fin hacer uso de todas las posibilidades del lenguaje [vv. 1648 y ss.], porque ella no rechaza nada, se adapta a todos los casos [vv. 1703-1705] y está encargada de inyectar el jugo y la sangre, de dar el peso del honor [vv. 1881-1884].

Como podemos ver, el papel que juega esta figura de pensamiento es protagónico en la elaboración poética tanto de la literatura medieval en general como en la teoría y la poesía de Geoffroi.

Ahora bien, otra figura que es fundamental y que propone Geoffroi para iniciar una obra poética es el ejemplo. En relación al género ejemplar ya hemos mencionado algo ⁶, veamos ahora qué dice al referirlo como introducción. Igual que la sentencia, después de exponer el ejemplo la obra sigue ya sea en narración natural, ó empezando por el medio, o empezando por el final. También como las sentencias, los ejemplos dan esplendor y distinción a la obra y son vías artísticas y, como aquellas, deben ser variados y adornados para que

⁶ Cfr. Cap. VIII, p. 256 y ss.

recreen el ojo y el oído [vv. 564-566]; dentro del ejemplo se permite todo uso del lenguaje figurado, pero también puede expresarse directamente cuando incluso se da el nombre del autor del cual *expongo como ejemplo el argumento que dijo o que primeramente él trató* [vv. 1259-1261].

Así, ejemplifica después: *Sin embargo, apenas puede ser que el hombre viva sin crimen; por ello, Catón, el moralista, afirma nadie vive sin crimen* [vv. 1356-1357].

En resumen, las ocho ramas del inicio artístico son:

1. Iniciar en el orden natural con un proverbio o sentencia.
2. Iniciar en el orden natural con un ejemplo.
3. Iniciar a mitad de la historia.
4. Iniciar a mitad de la historia con una sentencia.
5. Iniciar a mitad de la historia con un ejemplo.
6. Iniciar con el final de la historia.
7. Iniciar con el final de la historia y con una sentencia.
8. Iniciar con el final de la historia y con un ejemplo.

Y con estas ocho ramas el estilo mismo se enorgullece [vv. 154].

La fábula de Minos ⁷ le sirve para exponer tanto las ocho ramas artísticas como la vía natural. Para ello divide la historia en tres partes que corresponden en el orden cronológico o natural al principio cuando Minos, rey de Creta, está lleno de dones y es afortunado; la parte media, cuando muere su hijo Androgeo por la envidia de los atenienses, y la parte última, cuando Escila es castigada por ayudar a Minos.

La vía natural comienza la fábula con esta disposición:

Obtenidos los dones de Fortuna, la abundancia de los cuales fluye como nacida de un torrente, la naturaleza abrillanta los títulos de Minos con un brillo distinto: en efecto, arma su cuerpo con una fuerza especial; realza los miembros con una nueva forma; a un tiempo funde el oro de su mente y la plata de su lengua; pule todo plenamente, infundiendo una admirable dulzura a sus costumbres; cuanta belleza conviene al rey, tanta se refleja en todo con igual medida.

[vv. 158-166]

⁷ El mito debió conocerlo Geoffroi en sus fuentes clásicas, en la *Eneida* de Virgilio VI. 14 y ss, y en *Las Metamorfosis* de Ovidio VII, 480 y 711 y ss, y VIII, 6-165, también en *Las Heroídas*, X, 99 y ss. Debió tener otras fuentes medievales. El relato es el siguiente: Minos, rey de Creta e hijo de Zeus y Europa, se une a Pasífae y entre otros hijos procrea al bello Androgeo que al llegar a la juventud va a Atenas a las competencias y vence a todos los demás; el rey Egco de Atenas y los de Megara tramaron una emboscada y lo mataron, por lo cual Minos fue a hacer la guerra contra ellos; pero cuando Escila, hija de Niso, enemigo de Minos, lo vio, se enamoró tan perdidamente de él que traicionó a su padre y arrancándole el mechón dorado que tenía en la cabeza y que era el bastión de su poderío, se lo entregó a Minos, quien la repudió. Escila desesperada se arrojó al mar y se convirtió en *Ciris*.

Hasta ahí queda el ejemplo; pero si lo iniciamos por el final en un *ordo praeposterus*, se menciona primero la muerte de Escila y, según el estilo que le imprime Geoffroi, eso le da pie para mostrar un tono sentencioso, aunque no sea modelo del uso de la sentencia.

En cambio el arte extrae el nacimiento del poema del final del asunto:

*La sedición de Escila sedujo a Escila; fue lesionada con
la misma herida con la que lesionó; y la que traicionó al
padre, perdió el objeto deseado, y, porque infirió daño,
se quedó con un daño similar.*

*Venganza digna del crimen, revertida contra su autor
con un crimen de igual medida.*

[vv. 167-172]

Inmediatamente ejemplifica iniciando a la mitad de la historia con Androgeo al que presenta en plena juventud pero augurando la muerte con la palabra senil, lo que provoca la envidia encargada de cumplir con su destino.

Podemos iniciar una forma así a partir de la mitad del suceso:

*La envidia observando el ánimo y los años de Androgeo,
ve aquí al niño, allí al anciano, porque el niño de mente
senil nada pueril exhala. Empieza a ser miserable por
los éxitos de Androgeo. Puesto que su alabanza se
extiende hasta lo alto, desde ahí es abatida. Puesto que
así resplandece, se apoya en sus hados y suaviza su
ánimo contra los propios años.*

[vv. 173-179]

Vienen después las formas de iniciar con proverbios o sentencias. Si lo relacionamos con Minos sería así:

*Lo que más se desea, más se escapa. Todas las cosas
prometen una caída y con mayor rapidez lo próspero está
pronto a la ruina. La suerte áspera suavemente pone
acechanzas, y la mejor fortuna repentinamente se da a la fuga.*
[vv. 181-184]

Como se observa en los versos anteriores, se presenta la sentencia general y después en el mismo tono se repite con otras palabras y se explica alargando y enriqueciendo la idea en una construcción anular, cuyos primero y último enunciados son casi sinónimos, en tanto que los tres de enmedio matizan la caída y la rapidez de la ruina debido a la suerte y a la fortuna cambiante. En cierta forma es el desarrollo de un elemento retórico, un epiquerema de cinco partes.

En cuanto a la sentencia que ofrece Geoffroi para el tema de Androgeo tiene como base el juicio sobre la envidia:

*La envidia es pésima cosa, toda ella mortal veneno,
buena sólo para las maldades, maligna contra las solas
bondades. De antemano, en silencio, concibe todo
consejo maligno, y esparce abiertamente aquello amargo
que concibió.*
[vv. 186-189]

El manejo es diferente: primero una enumeración de cuatro enunciados, tres en forma de aposiciones o de oraciones yuxtapuestas con zeugma del verbo *es*, y con un juego de antónimos y la repetición a mitad de los antónimos del adjetivo *sola*; además con una *variatio* de las preposiciones *ad* y *contra*. Esto se encuentra en dos hexámetros, en los dos últimos, maneja la prosopopeya y en tres oraciones presenta la forma de actuar de la envidia.

Por último, la sentencia que utiliza Geoffroi para enjuiciar el final de la historia e iniciar con el final que es la muerte de Escila:

*Justa es la ley que devuelve dolor con dolor; tiene que
regresar el dolor a la cabeza de donde salió.*

[vv. 191-192]

Después de esos dos hexámetros, seguirían los versos que hablan de Escila [vv. 167 a 172].

Con lo anterior el autor ha manejado de tres formas distintas la sentencia, yendo gradualmente de la más amplia a la sintética, para que el estudiante de poética vea con toda objetividad las diferencias al iniciar la obra y las variantes en el uso de cada forma.

Enseguida, más brevemente, nos muestra cómo utilizar los ejemplos:

Sirve para el principio este modelo de ejemplo:

*Triste por el miedo, el aura corre enloquecida bajo el
cielo alegre. Nebuloso se evapora el aire bajo el sol
sereno.*

Toma el ejemplo de la parte media en esta figura.

*A la semilla escondida, hija de la tierra matriz, la triste
cizaña perjudica, y cierra el paso a la que quiere nacer,
y, cerradas las salidas, le impide el nacimiento.*

De este modo podrás preludiar el fin:

*A menudo la flecha aprendió a volverse contra el
flechador, y el golpe recibido a regresar el golpe contra
el reo.*

[vv. 193-202]

En los dos primeros casos de ejemplos, lo que Geoffroi usa es la naturaleza, el aire, el cielo y el sol, para Minos; la semilla que quiere nacer y es impedida por la cizaña, para Androgeo; y en el tercer caso, la flecha que hiere al flechador, para Escila. Sin embargo, parece establecer más una comparación que propiamente un ejemplo, y esto se debe a que no desarrolla el mito completo y deja que el alumno o lector de su poética haga la relación y enlace sus ejemplos con el resto de la historia.

En todo caso, como dice Gallo ⁸, los ejemplos que presenta para iniciar una obra no son narraciones breves *exemplares* que ilustren el punto, sino que se parecen mucho a los proverbios o sentencias; yo estoy de acuerdo con lo primero, pero insisto en que se trata más bien de ofrecer una especie de comparación, en la que puede aparecer también una sentencia, como en el tercer ejemplo, sin embargo la idea del ejemplo se basa en la semejanza de los conceptos o situaciones que se pintan ahí y que también son propios de la historia.

Ahora bien, en sus *grandes poemas* ⁹ podemos ver cómo Geoffroi maneja los tiempos: en el primero, introduce el tema de Adán con un apóstrofe a la manzana (*in medias res*) que anticipa la degustación del fruto y la caída del hombre, relato que sigue y termina con una serie de sentencias que introducen el tema central, la redención de Cristo, que es final de la historia, pero sólo en un hexámetro nos cuenta su encarnación y condena a la serpiente. Después de revisar el círculo de la culpa y argumentar con el poder omnipotente de Dios, llega al punto culminante de su épica cristiana en la muerte vencida por Cristo. Regresa nuevamente a la naturaleza humana y divina para enfatizar el valor de

⁸ GALLO, Ernest, *The Poetria Nova and its sources*, p. 140.

⁹ Cfr. Cap. VI. p. 204 y ss.

su obra y la hazaña realizada, *res haec tanta fuit* y dar retóricamente, la consecuencia lógica de que hemos sido redimidos de la muerte.

En el segundo poema, el manejo de tiempos es más complicado pues empieza con el final, el Papa y su papel en el mundo, la lucha contra el mal, la flojera del hombre para seguir el llamado de Dios, siendo que él sufrió tanto y murió en la cruz, lo que provocó la lamentación de la Naturaleza y sus elementos; regresa a la redención que Cristo nos trajo, Él, creador de todo, y a partir de ahí nos relata la creación, el papel de Lucifer, la envidia al Hijo, la tentación de Adán y la culpa, la ira divina y la conmiseración del Hijo que decide revestirse de carne humana y nacer del aula virginal para salvarnos y lograr que la ira cesara.

Queda a los alumnos y a nosotros hacer la relación con el inicio, como si fuera una *opera aperta*: si todo eso sucedió, consecuentemente, el Papa debe velar por el bien en este mundo.

Ahora bien, la posibilidad de entrelazar tantos temas no sólo en un orden consecutivo, sino regresando y alternándolos, puede entenderse únicamente a la luz de la teoría de la amplificación y de la abreviación de la obra que es el siguiente punto en la *Poética Nueva*.

Como ya habíamos mencionado, éste era un tema tan importante en la teoría literaria de la Edad Media que generalmente recibe un tratamiento especial, y hasta donde yo he podido constatarlo comparativamente con las otras *artes* presentadas por Faral y con las gramáticas de Abbon y de Villadei, Geoffroi es quien lo expone más extensamente, ofreciendo una teoría clara de cómo lo realizó y dando ejemplos también muy claros.

En primer lugar, se encuentra exactamente después de las ideas sobre el orden de la obra, porque sin duda afectan dicho orden y el manejo de las secuencias temporales, puesto que si se amplifica con una digresión, lo que se narre en ésta puede ser anterior, contemporáneo o posterior a lo narrado en el tema en que se inscribe, y en una abreviación el cambio de los tiempos de la narración también se ve afectado. Por lo anterior, debemos señalar claramente que para la retórico-poética medieval este tema pertenece a la *dispositio*, como sucedía en la teoría ciceroniana o la hereniana y de Quintiliano que marcaban dentro de las partes del discurso una especial para amplificar, aunque ellas postularan que a veces no era necesaria ¹⁰.

¹⁰ cfr. *Retórica a Herenio* II. 47, 48, 49; III. 24; IV. 12, 51, 62, 68 y otras. Cicerón. *De inventione* I, 98, 100, 104, 109; *De partitione oratoria*, 52, y otros. En estas obras a veces tratan directamente de la amplificación y a veces de figuras o recursos que están relacionados con los que Geoffroi presenta.

Lo que Geoffroi presenta son ocho maneras de amplificar y siete de abreviar y en general son figuras o recursos que sirven para romper el discurso central e introducir otro; aunque en el caso de la abreviación maneja también elementos de sintaxis.

Para empezar dice que esto corresponde al progreso ulterior de la obra y sirve para llevar al poeta más lejos, más allá de la figura del poema. Tanto para ampliar como para abreviar se realiza un gran esfuerzo a fin de que no se vaya a escapar la obra de las manos del poeta, quien siempre debe regresar a lo escrito que es lo que dirigirá su estilo, su pluma y le enseñará el camino. La materia, afirma, es como la cera y debe ser ablandada por el ingenio para que siga a la mano por el camino que la llame; además, la otra mano, la interior, es la guía para ampliar o cortar.

*Variada marcha al principio ha dado el arte prescrito;
ahora, te conduce el progreso ulterior. Dirige tu paso y el
curso del camino mas lejos, una vez dominada la
estructura. Se corre en dos caminos: pues el camino será
amplio o estrecho, río o arroyo; o irás más lentamente o
saltarás corriendo, o relatarás el asunto con brevedad o
derivarás en un largo sermón. No sin trabajo son los
pasos de ambos caminos: si quieres conducirte bien,
confíate a un guía seguro; regresa a lo escrito: el
mismo escrito conducirá la pluma y educará lo que deba*

ser educado en ambos sentidos. La fórmula de la materia es casi como la fórmula de la cera, primeramente de un duro tacto; si un cuidado excesivo incendia el ingenio, de súbito se ablanda ante el incendio del ingenio y sigue a la mano a dondequiera que la llamen, dóctil para cualquier cosa. La mano interior del hombre conduce a amplificar o cortar.

[vv. 203-219]

Los ocho recursos para amplificar son:

1.- La repetición con otras palabras de la idea expuesta por el poeta, arreglándola e interpretándola (*repetitio, expolitio, interpretatio*). Geoffroi no pone nombre a las figuras, sino plantea muy didácticamente lo que se hace; por ejemplo aquí dice *repone pluribus in clausis unum* (vuelve a poner una cosa en muchas cláusulas) y *multiplíce forma dissimuliter idem* (que se disimule lo mismo con múltiples formas) [vv. 219-225].

2.- La perífrasis, de modo que una sola expresión que apenas vuela por los oídos la desarrollemos, y así, en lugar de nombrar las cosas ponemos lo que sabemos de ellas. Vamos dando pequeñas noticias de algo y rodeando el asunto sin ir directo a él, discurriendo y deteniéndonos, retardando el tiempo, hablando con cautela para que en lugar de decir una palabra, digamos una oración larga.

En lugar de un sustantivo, de un verbo, o de un sustantivo con su verbo (en lugar de un enunciado simple), el poeta debe desarrollar una forma que

toma su lugar. Aquí tampoco nombra la figura sino la va explicando y expone cómo se hace: *fit sermo vicarius eius (vox curta) in serie vocum longa serieque morosa* (se hace un discurso suplente de una dicción o voz cortada en una serie larga de voces y en una dilatada serie); *sed rem circuiens longis ambagibus ambi quod breviter dicturus eras* (sino rondando el asunto con largos ambages discurre en torno a ellos lo que tenías que decir brevemente); etc. [vv. 226-240]

3.- La comparación que puede realizarse de dos maneras: abiertamente con los nudos de *más, menos* o *igual*; o la mejor, la que se hace ocultamente y sin ningún signo que la indique, casi no hay comparación, sino una *transsumptio*, en el sentido de metalepsis que propone Coll y Vehí al *dar a comprender una cosa por medio de otra que necesariamente la precede, la acompaña o la sigue*, y que propone el grupo μ al hablar de sustitución de palabras por co-inclusión de un conjunto de semas, aunque en Geoffroi sería también sustitución de oraciones; o en el sentido de Genette de introducir elementos que llegan hasta el ámbito del lector ¹¹.

Todo ello se deduce de las palabras de Geoffroi: *el asunto se asienta cautamente dentro del conjunto, como si naciera del tema; sin embargo, el*

¹¹ BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*, pp. 319-321.

asunto es asumido de otra manera, por otra parte, pero parece estar ahí; el asunto está fuera, y no comparece ahí, y aparece dentro, pero ahí no está, de tal manera navega adentro y afuera, aquí y ahí, lejos y cerca, distante y presente. Lo compara después con una planta que producirá el tratado más encantador; con un manantial purísimo porque es la fórmula de la unión sutil, *formula subtilis iuncturae*, ahí las cosas no son contiguas sino continuas como en la naturaleza [vv. 241-263]. Aquí sí aparecen los términos *collatio* y *transsumptio*.

4.- Menciona el apóstrofe, *apostropha*, para lograr la amplificación y, como a su época y al él les gustaba mucho esta figura, dice que ahí puede alargarse mucho tiempo, porque deleita, es lo que hace soberbia y solemne la comida, con él los oídos se regocijan, es sazonado, oloroso y precioso, *sapidus et odorifer et pretiosus*, en fin es tan rico que dará seis ejemplos de poemas para que el alumno elija el apóstrofe adecuado a cada circunstancia.

El primer ejemplo es apostrofar a la mente soberbia:

¿Por qué tantos gozos excitan el ánimo? Restringe el aplauso a un fin modesto y no extiendas sus fines más allá de lo justo; sino que tú, mente descuidada del acontecer futuro, seas émula de Jano; observa hacia atrás y hacia adelante. Si todo ha salido con bien, no mires lo primero, sino lo último. Describe el día desde el ocaso, no desde la salida del sol.

Para que estés segura por completo, debes respetar el futuro; aunque pienses que lo has vencido todo, la sierpe se encuentra oculta entre la hierba. Toma a las Sirenas como ejemplo: con ellas aprenderás a precaverte siempre de lo peor estando en la mejor situación. No confíes en las cosas: después de la miel sigue el veneno y la noche horrible ciega al día y las nubes a la claridad. Como todas las cosas de los hombres suelen felizmente voltearse, así con la mayor ligereza la adversidad suele revertirse.

[vv. 278-291]

El segundo ejemplo es una apóstrofe a la jactancia:

Que se adelanten tus ojos a la marcha; reflexiona y mide tus fuerzas. Si eres fuerte, atrévete a lo grande; si frágil, impón un menor peso a tus hombros; si mediocre, ama lo mediocre. No quieras asumir lo que, cuando asumes, presumes. En todo una sola es la virtud: conservar la justa medida. Imprime este recuerdo en la mente: aunque fueras mayor que todos juntos, créete menor, y miéntete sobre tí; así no arrojas a otros al abismo, y no te pones sobre los aires. Venga la obra a las palabras: la jactancia disminuye la fama.

[vv. 294-303]

En ambos ejemplos se suman las ideas de los clásicos, el justo medio y medir nuestras fuerzas, con la referencia a Jano y al canto de las sirenas, y con las ideas cristianas, en la serpiente oculta.

El tercer ejemplo es *in contrarium*, a un tímido al que hay que alentar para que supere sus miedos, éste ya lo hemos presentado ¹².

El cuarto y quinto ejemplo ya han sido citados ¹³ y son los apóstrofes a Inglaterra después de la muerte de Ricardo Corazón de León; en el cuarto, para que dirija bien su destino. El quinto suma los apóstrofes al día de la muerte, al asesino, a la muerte misma, a la naturaleza y a Dios por haber arrebatado a Ricardo.

Es evidente que en esta figura patética se solazaba la Edad Media y nuestro autor quien, conforme va presentando los ejemplos, va en gradación ascendente de lo menor a lo mayor, de la mente del hombre a Dios, pasando por la nación ¹⁴.

En ese momento, Geoffroi marca una línea descendente y pone un sexto y último ejemplo para apostrofar a los ridículos, género que pertenece a la *res* satírica y a la cómica, por lo cual dice que el discurso debe tener dientes para

¹² Cfr. cap. II, p. 63

¹³ Cfr. cap. II, pp. 73, 75-77.

¹⁴ CHAUCER, el llamado *destilación y lluvia de gotas de oro de la elocuencia* por sus contemporáneos (John Lydgate) utiliza las formas de apóstrofe señaladas por Geoffroi especialmente en el cuento de Nun's Priest: e incluso lo invoca:

*Gaufred, deere maister soverany,
that whan thy worthy kyng Richard was slayn
with shot, compley nedest his deeth so soore,
why ne hadde I now thy sentence and thy loore,
the Friday for to chide, as diden ye?* [vv. 3347-3351].

En donde vemos la mención al poema de la muerte del rey Ricardo que fue un viernes y Geoffroi apostrofó a ese día.

mordazmente tocarlos; sin embargo, aclara, el gesto es más significativo que la boca. El ejemplo es sobre un tema utilizado en la poesía medieval, el de los alumnos que eligen a uno de ellos como maestro y lo disfrazan para que actúe como tal; aquí cita a Horacio en un intertexto algo modificado. Por lo demás es uno de los llamados tópicos del *mundo al revés*.

Si quieres levantarte por completo contra los ridículos, levántate bajo esta figura: alaba, pero ridiculamente; arguye, pero compórtate con elegancia, con propiedad en todo. Que tu discurso tenga dientes, con mordacidad tócalos, pero que tu gesto burlón más que la boca los muerda. He aquí que lo que estuvo escondido en medio de las tinieblas, se hará evidente bajo la luz. Se da una situación sediciosa: los jóvenes se levantan hasta lo alto y se hacen señores. Que la autoridad mueva a risa: ya se sienta egregiamente el elegido con el honor de maestro, dispuesto hasta para el garrote. Ante los legos dan fe de él, el píleo en la cabeza, el lujo en vestidos, el oro en los dedos, la silla en lo más elevado, la plebe numerosa de sus compañeros.

Puedes reírte de lo ridículo: hay algo ridículo: Él es hombre docto tanto en su opinión como en la del vulgo. Pero percibes lo mismo que yo percibo: es una especie de imitador de los doctos. Lo dije en secreto para que nadie lo oiga abiertamente. Sin embargo, él mismo se jacta y, haciendo muecas con la boca, cosas admirables promete en verdad.

Acudid todos: ya el monte parirá, pero finalmente será su producción un ratón. Adelantándote, lo saludarás como maestro. Y no dejes de reír mientras tanto con mirada de soslayo, o casi pínchale con algún objeto de tu mano, o distorsiona el rictus de la boca, o arruga la nariz: para tales disfiguros no conviene usar la boca, sino la nariz.

Luego él varía el rostro de la siguiente manera: o según la costumbre del maestro reprueba el error perverso o, ante todo lo difícil, cae abatido entre lágrimas y llanto, o se inflama por la ira a causa de un gran crimen o se dirige ridículamente contra los ridículos.

El apóstrofe nacido de tales causas gana tanto lucimiento como cantidad en las palabras.

[vv. 431-460) ¹⁵

Presentar el recurso amplificatorio del apóstrofe le llevó ciento noventa y siete versos y así ejemplificó cómo es útil para amplificar.

5.- A la prosopopeya la menciona por su nombre y la invoca para que otorgue la palabra a quien no tiene el poder de hablar, como cuando la tierra se queja a Júpiter o Roma llora la muerte de César, pero esos ejemplos son antiguos, entonces él ofrece la queja de la Cruz como ejemplo de algo contemporáneo; después, de manera original, pone a hablar al servicio de una mesa que ya está viejo y se despide de ella [vv. 509-513].

¹⁵ En relación al tratamiento de lo ridículo, cfr. CICERÓN, *De oratore* (II, 58-71); y *Rhetorica ad Herennium* (III, 13).

Para dar variación a la prosopopeya y tocar un tema álgido de su tiempo hace que la soberbia reclame a los galos su fanfarronería y vuelve a recordar a su héroe, Ricardo. Este poema ya lo hemos citado ¹⁶.

6.- La digresión impone una dificultad mayor, porque Geoffroi explica que usándola el poeta sale de los límites que tiene su materia, se aparta de ella, y en consecuencia debe cuidar que la desviación no sea tanta que después le cueste trabajo regresar a su tema. Por tanto el escritor debe medir cuidadosamente cuánto se aleja.

Señala y menciona que hay un tipo de digresión en que se manejan los tiempos de la obra, acercando lo que está lejano y separándose de los asuntos cercanos, o sea, cambiando el orden. Este punto es significativo porque aquí vemos con toda claridad cómo este tema de la amplificación toca directamente la *dispositio*. Para ejemplificar pone el poema de la separación de los amantes que hemos expuesto antes ¹⁷, en el cual la digresión se encuentra al referirse a la naturaleza primaveral que envuelve a los enamorados en un contraste de alegría y dolor, y nuevamente para demostrar didácticamente que este recurso no debe ser muy extenso, él utiliza pocos versos para enseñarlo y ejemplificarlo.

[vv. 532-558].

¹⁶ Cfr. cap. II, p. 70.

¹⁷ Cfr. cap. VIII, pp. 258-260.

7.- La descripción, *descriptio*, está preñada de palabras, lo que debe cuidarse en ella es que no sea cansada, pero no debe ser breve (los ejemplos de Mateo de Vendome eran breves) y debe ser original, no seguir haciéndola según la *trillada antigüedad*. Es aquí cuando nos da sus tres célebres ejemplos: el de la mujer, el del atavío de la mujer y el de *La Cena de los Reyes*, siendo éste último un verdadero modelo de poema bien construido, original y lleno de gusto por la vida. Justamente este valor de la mujer y de la vida es lo que caracteriza a los tres poemas, por lo que nos sirven para intentar conocer un poco más a Geoffroi y descubrir en él no sólo al intelectual y al creador, sino al hombre bien dispuesto y de criterio más amplio que muchos de sus contemporáneos, incluyendo al otro teórico de la poética, Mateo de Vendome [vv. 559-670].

8.- El último recurso para amplificar es el manejo de ideas opuestas *res oppositae*. Puesto que en todo asunto suenan dos voces o ríos que confluyen, el poeta cuando afirma algo, niega también lo contrario, y si lo hace explícito alarga la obra. Si se habla de juventud y de sus características, se niega la vejez, y viceversa. Sin embargo, esta figura, por estar relacionada con la lógica de manera directa, puede revestir dos formas: la negación de lo contrario o la negación de las características de lo contrario, por ejemplo *su figura es la de un joven, no la de un viejo; o, esa mejilla no propia de un viejo, sino de un*

joven. Naturalmente, a partir de esas dos posibilidades, el poeta puede elaborar una enumeración de puntos contrarios o de características de los contrarios:

*Ni aquella faz arrugada, ni la piel seca, ni el corazón
quebrantado por la vejez, ni el pulmón fatigado, ni los
miembros rígidos, ni la espalda encorvada: la juventud es la
edad del cuerpo; la del espíritu es la longeva senectud.*

[vv. 671-691]

Para tratar la abreviación de una obra, nos propone ceñir la suma de la materia recortando las primeras cosas que la acompañan; lo mismo propone Cicerón sobre el *exordium* cuando dice que en ciertas ocasiones no se ponga.

Los procedimientos, después del anterior son siete:

- 1.- Énfasis, *emphasis*, con él se reducen muchas expresiones a pocas.
- 2.- Articular concisamente, *articulus*.
- 3.- Ablativo absoluto, *ablativus sine remige*.
- 4.- No repetir, *respuat audire bis idem*.
- 5.- Sobrentendidos, *in dictis non dicta notet*.
- 6.- Asíndeton, *conjunctio ne sit nodus clausarum*.
- 7.- Fusión de oraciones en una sola que expresa a todas *multas clausulas conflēt in unam*.

La abreviación debe hacerse con medida para que no sea confusa. Pueden hacerse todos los procedimientos o elegir aquellos que el asunto permite.

Como Geoffroi siempre pone el ejemplo en su proceder, los versos que dedica a este tema son muy pocos en comparación con los que utiliza para la amplificación, pues mientras ésta es presentada en cuatrocientos setenta y seis versos, la brevedad la presenta en cuarenta y siete versos.

Nos ofrece dos ejemplos sobre un mismo tema. Uno en cinco versos y después el mismo en cuatro versos. En ambas está contenida toda una historia.

Primer ejemplo:

<p><i>Rebus in augendis longe distante marito, Uxor moecha parit. Post multa reverso De nive conceptum fingit. Fraus mutua. Cautè Sustinet. Asportat, vendit matrique repotans Ridiculum simile liquefactum sole refingit</i> [vv. 718-722]</p>	<p>Estando muy lejos el marido con el objeto de incrementar sus bienes, su esposa adúltera da a luz un niño. Habiendo regresado después de mucho tiempo, ella finge que fue concebido de la nieve. Engaño mutuo. Cautamente él lo sustrae. Se lo lleva, lo vende y, reportando a la madre un absurdo similar, finge que fue derretido por el sol.</p>
---	---

Segundo ejemplo. En él cada dos versos contiene la historia completa:

<p><i>De nive conceptum quem mater adultera fingit Sponsus eum vendens liquefactum sole refingit. Vir, quia quem peperit genitum nive femina fingit, Vendit et a simili liquefactum sole refingit.</i> [vv. 738-741]</p>	<p>Aquél a quien la madre adúltera finge cocebi do de la nieve, el esposo, después de vender lo, finge, por su parte, que fue derretido por el sol. Ya que la mujer finge que aquél al que parió fue engendrado de la nieve; el varón lo</p>
--	--

vende y finge similarmente que fue derretido
por el sol.

Para lograr eso, dice Geoffroi, es necesario escribirlo con el “estilo del corazón”, *donde reside la virtud total del tema*. Después hay que trabajar como un herrero sobre la materia recocida por el fuego del corazón y suavizada por el martillo del ingenio, luego los fuelles de la razón forjan las palabras. Con esa comparación extraordinaria Geoffroi hace que resplandezca su teoría poética y así, dice él, resplandece la obra breve que expresa sólo lo justo.

La fábula del niño de la nieve, era de las más populares en la Edad Media y fue tema de muchas poesías anónimas en las que vemos diversas formas de recreación, pero naturalmente, como relato popular, algunas eran bastante extensas. En la colección de los *Carmina Cantabrigensia*¹⁸ se conserva el siguiente poema que nos relata la historia de manera amplia, está organizado en pares de secuencias que pueden leerse separadamente por columnas u horizontalmente por estrofas¹⁹ y reza:

¹⁸ Se encuentran en el manuscrito Gg. 5, 35, s. XI, de la Universidad de Cambridge y han sido editados por Strecker, K., *Die Cambridger Lieder: Carmina Cantabrigensia*, Berlín, 1926. En el poema presentado se reconoce la forma litúrgica de las secuencias; es posiblemente de finales del siglo X o del siglo XI.

¹⁹ *Lirica Latina Medieval*, pp. 221-225.

Atended, pueblos todos

1a. *Atended,
pueblos todos,
a un simpático suceso,
y escuchad cómo engañóle
a un suevo su mujer
y cómo de ella él
burlóse luego.*

1b. *Un suevecillo
ciudadano de
Constanza,
portando allende los mares
mercancías con sus naves,
en su casa había dejado
a una esposa por demás lasciva.*

2a. *Apenas con el remo
va cortando el triste mar,
he aquí que de repente,
surgiendo una tempestad,
el piélagos se enfurece,
los vientos entran en liza
y se levantan las olas.
Al cabo de mil peligros,
en una apartada costa,
exiliado y vagabundo
el noto lo deposita.*

2b. *Pero entre tanto, en su casa
su mujer no está inactiva:
la visitan comediantes,
van tras ella los mozuolos;
olvidada del marido,
que se halla en lejanas tierras
gozosa recibe a todos.
Pero una noche, muy pronto,
tras ser preñada, dio a luz
en la legítima fecha
un ilegítimo hijo.*

3a. *Transcurridos
ya dos años,
el mencionado ausente
retorna a la casa.
Al encuentro le sale
la esposa infiel*

3b. *Mas ella,
temerosa del marido,
urde mentiras
de todo tipo.
Y al fin le dice:
Querido esposo,*

llevando consigo

a su niño.

Después de besarse,

dice el marido:

<<¿De quién esta criatura

has tú tenido?

Contesta, o sufrirás

penas terribles>>.

querido: un día

en los Alpes,

sintiendo sed,

apaguéla con nieve.

Preñada quedé por ello,

y este niño,

tras doloroso parto,

¡ay!, traje al mundo>>

4a. *Después de estos sucesos
pasaron cinco años (tal vez más),
y el mercader errante
aparejo sus remos:
repara la nave estropeada,
Larga las velas
y consigo llevóse
al hijo de la nieve.*

4b. *Cruzando el mar,
en venta pone al hijo,
y entregándolo en prenda
a cierto mercader,
cobró cien libras.
Una vez vendido el niño,
retorna a su patria
enriquecido.*

5a. *Al entrar en su casa
le dice a la esposa:
<<consuélate mujer;
consuélate querida.
He perdido a tu hijo,
a quien tú, ciertamente,
más que yo
no lo querías.*

5b. *Se desató una tempestad,
el furor de los vientos
nos llevó, casi agotados,
a unas arenosas playas;
a todos terriblemente
abrasónos el sol,
y el hijo de la nieve
Se derritió.*

6. *Así de la infiel
esposa burlóse
el suevo,
y un engaño superó a otro engaño,
pues aquel a quien la nieve
había engendrado, justamente
el sol vino a licuarlo.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Como hemos visto, en Geoffroi el manejo de los tiempos del relato es plurilineal, puede avanzar y regresar y muchas de sus poesías demuestran un gusto por construcciones anulares o circulares que a veces se cierran, pero otras se dirigen en forma helicoidal al siguiente círculo²⁰:

²⁰ Esta concepción del tiempo se encuentra en Pseudo Dionisio en *Los nombres de Dios*, op. cit., p. 303:

Dicen que las inteligencias celestes se mueven en sentido circular. Mientras están unidas a los resplandores, no tienen principio ni fin, pues proceden del Bien-Hermosura. Se mueven en línea recta cuando proceden como guía providente de sus inferiores, dirigiéndolo todo rectamente. Se mueven en espiral cuando, a la vez que cuidan de los inferiores, permanecen idénticas girando siempre alrededor del Bien-Hermosura. causa de su identidad.

El alma también está en movimiento. Movimiento circular cuando entra dentro de sí, se olvida de lo exterior y recoge sus potencias espirituales para que nada la distraiga. Es una especie de movimiento giratorio fijo que la hace tornar de la multiplicidad de las cosas externas y concentrarse en sí misma. Intimamente unidas ya el alma y sus potencias, el movimiento giratorio la levanta hasta el Bien-Hermosura, que trasciende todas las cosas, es uno y el mismo, sin principio ni fin.

Se mueve el alma en espiral cuando, según su capacidad, es iluminada con las noticias divinas, pero no por vía de intuición intelectual en plena concentración del alma, sino más bien por razonamiento discursivo, pasando de una a otra idea.

El movimiento es rectilíneo cuando el alma, en vez de entrar dentro de sí misma (lo cual es el movimiento circular, como he dicho), procede por las cosas que la rodean y se levanta de lo externo, como de símbolos varios múltiples, a la contemplación de simplicidad y unión.

El Bien-Hermosura es la causa de estos movimientos.

Y Pseudo Dionisio influyó mucho, según anotamos en Erígena y los teólogos de San Víctor. Es característico además que refiera el movimiento del alma al Bien-Hermosura, justamente la expresión dedicada a Dios en relación a lo artístico.

Además, con las propuestas de amplificación se producen desvíos del discurso central o del punto medular de la historia que dan lugar a estructuras bastante complejas. Si *versus* en latín contiene la idea de dar la vuelta, regresar, Geoffroi parece atener a este significado al marcar, con ayuda del manejo figurativo, el enlace entre lo dicho en los versos antecedentes y los subsecuentes de cada uno, y ello no se debe a que haya muchos encabalgamientos (los hay, pero no en cantidad exagerada), sino que, tanto al hacer teoría como creación poética, se reconoce una dinámica en el *fluir* de las ideas y de las palabras. Naturalmente esto se intensifica con el ritmo propio de la poesía; ya que, aunque no sabemos cómo hayan recitado el hexámetro latino en su época, sin duda debieron imprimir un determinado ritmo a la pronunciación, por lo menos el del adonio final de cada verso, y considerando los tiempos de la propia poesía latina del siglo XII y del XIII que tanto defiende Geoffroi en su poética, más los tiempos de la narración de los poemas, puede deducirse el papel tan importante que esta obra tiene en la historia y evolución de la teoría literaria y en su propio momento.

Desde luego para llegar a una teoría literaria que ofrece un manejo del tiempo tan variado y rico se necesitó de toda la tradición

retórica, filosófica y literaria anterior, pero también de las circunstancias históricas de ese momento.

Los hombres de la segunda mitad del siglo XII y la primera del XIII, como hemos visto, viajaban mucho, el movimiento se volvió algo natural para ellos frente al sedentarismo de los períodos anteriores, en consecuencia reclamaban un arte que proyectara ese movimiento.

Dice Le Goff que apareció *una nueva concepción del tiempo, de un tiempo que ya no es una esencia, sino una forma conceptual, al servicio del espíritu que lo usa según sus necesidades; puede dividirlo, medirlo: un tiempo discontinuo* ²¹, y menciona la idea que aquellos hombres tenían de un tiempo de pura movilidad ²² que se relaciona con las actividades de las ciudades, de los mercaderes, de las cruzadas.

Si bien es cierto que para Geoffroi el tiempo es visto a la luz del pensamiento cristiano, también es cierto que ese mismo pensamiento en su momento abre la expectativa del tiempo propio de cada hombre y le impone la conciencia y responsabilidad de utilizarlo bien en ese mundo de movilidad, de continuos y de discontinuos. Es, pues, lógico que nuestro

²¹ LE GOFF, Jacques. *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval*, pp. 72.

²² *id.*, p. 59 y ss.

autor, al enfrentar el orden de la obra literaria, responda a todos esos postulados sobre el tiempo y el movimiento de la forma en que lo hizo.

CAPÍTULO XIII

LAS FIGURAS

Hablar de la *elocutio* en la *Poética Nueva* no es sólo hacer un recuento de las figuras que ejemplifica Geoffroi, sino entender en qué consiste para él esa parte de la retórica y por qué tiene una determinada concepción sobre ella.

Lo primero que nos dice es que, después de haber dispuesto el asunto en lo arcano de la mente, la poesía debe presentarse y vestir con palabras la materia [vv. 60-61], porque sólo así aquello que era el arquetipo y la materia madre se transforma en objeto sensible [vv. 47-48]. O sea, la *elocutio* tiene la clara función de hacer el objeto sensible que es la poesía, eso que podemos oír, ver, gustar, oler y tocar, porque, como veremos después, la poesía es percibida por todos los sentidos. Ahora bien, cuando se presente, debe servir aptamente a su señora, la materia poética, de tal modo que la vista y arregle a la perfección, sin una sola mancha que deforme su cara [vv. 61-69]. Una vez establecido el orden, el poeta debe sopesar y equilibrar las sentencias y usar un cuerpo de palabras civilizado, cortés, no agreste, *corpus verborum non sit agreste, sed civile* [vv. 83-84]; palabras que deben ser bien pensadas y que obliguen a pensar [vv. 106-107].

Para Geoffroi las palabras no son los *flatus vocis* de Roscelino ¹, sino que tienen una mente primero y después una faz, pero el poeta debe conocerlas a fondo para no dejarse arrastrar sólo por su color, esto es, por su belleza, ya que podría resultar una falsedad, un error de argumentación; y de ninguna manera es válido manejarlas con falsedad o repintarlas, para presentarlas como si quisieran decir algo, cuando en la realidad no significan nada, no son nada, son mera hipocresía. Así pues, el poeta debe tener tantos ojos como Argos para examinar las palabras, y no debe usar palabras deshonestas, sino deben ser palabras ricas, propias de esa materia poderosa que es la sentencia, el pensamiento justo.

Primero observa la mente de la palabra y después su faz, en cuyo color no te confíes: si no concuerda el color íntimo con el exterior, entonces se ensucia la razón: repintar la faz de la palabra es como pintura de arcilla, es asunto falsario, ficticia forma, enjalbegada pared e hipócrita palabra simulando algo con ella cuando nada es. Su forma disimula su deformidad: se jacta de más, pero nada tiene dentro; esta es la pintura que a lo lejos agrada, que de cerca disgusta. Luego, recuerda que no te precipitarás, sino que permanecerás en lo que dijeres.

¹ ROSCELINO (c. 1050-c. 1120), maestro en Compiègne, donde nació, en Tours, en Loches y en Besançon. Quedan escasos textos de su obra. Perteneció al nominalismo, postura opuesta al realismo; decía que la verdadera realidad se encuentra en los individuos. Para él el término *hombre* es un *flatus vocis* o emisión de voz que sirve sólo para nombrar a los individuos humanos y así, todos los universales son únicamente *flatus vocis*; palabra o sonido emitido que designa a los individuos. Esto llevado a la teología representaba un problema para el misterio de la Trinidad, que Roscelino consideraba como tres sustancias distintas. Su principal opositor fue San Anselmo y uno de sus discípulos, Abelardo.

como Argos, y con ojos vigilantes examina las palabras en el asunto propuesto. Si la sentencia es honesta, su propio honor le será conservado: que una innoble palabra no la deshonre, sino para que todo sea regido por la ley, que la rica sentencia sea honrada por una rica palabra a fin de que no se ruborice la matrona poderosa dentro de un pobre vestido.

[vv. 744-760]

Lo primero que llama la atención es que la palabra tenga una mente y una faz, como si se anticipara por siglos a la doble valoración de significado y significante; la mente es su interior y la faz el exterior, éste último sólo es creíble si corresponde al primero y, en este sentido, Geoffroi no considera la palabra como un signo arbitrario, sino como forma que corresponde a una idea y por tanto captable por la mente, a tal punto que incluso determina a la materia para transformarla, en este caso, en poesía.

Con lo anterior, Geoffroi está, filosóficamente hablando, acercándose a una postura realista moderada al valorar la palabra a partir de la mente, esto es, como conceptos que están en la mente y que corresponden a ideas; es por ello que la palabra no puede usarse indistintamente, sometida al gusto personal del poeta, sino que conlleva una carga de significación muy fuerte. A este respecto,

Marjorie Woods en uno de sus ensayos ², estudiando las glosas de un manuscrito de la *Poética Nueva*, encontró la siguiente anotación a la tercera palabra de la obra *Papa, stupor mundi: mundi, esto es, todas las cosas que hay en el mundo, tanto las que se perciben por los sentidos como aquellas que no son perceptibles por los sentidos; y entonces, aquí hay un ejemplo de metonimia, del continente por los contenidos, así lo expresa poéticamente. También mundi puede significar la criatura racional, como son los ángeles y los hombres que demuestran que tu virtud (refiriéndose a Inocencio III) sobrepasa la de la naturaleza humana, como lo dirá después.*

También mundi significa el hombre solo, porque el hombre, como el mundo, consiste de cuatro elementos: su cuerpo hecho de tierra, su humor vital del agua, su espíritu del aire y su calor (energía) del fuego. Así pues, el hombre contiene cuatro humores llamados: melancolía, cuyas cualidades son como las de la tierra; flema, como el agua; sanguíneo, que es como el aire, y colérico que se parece al fuego. Por ello, los griegos llamaron al hombre microcosmos, esto es, un mundo más pequeño ³.

² WOODS, Marjorie C. "Teaching Rhetorical Poetics", en *Essays in Honor of Winifred Bryan Horner*, edición de Theresa Enos. Carbondale and Edwardsville. Southern Illinois University Press. 1993 (pp. 91-114), p. 96.

³ El comentario es uno llamado *An Early commentary* y es de los primeros que se han investigado sobre la *Poética Nueva*, pertenece al siglo XIII y continuó estudiándose hasta el XV. Fue editado por MARJORIE C. Woods en *Garland Medieval Texts*, 12, Garland. New York. 1985.

Con ello Woods demuestra la atención tan profunda que debían tener los escritores en la elección de sus palabras, y cómo eran éstas estudiadas por sus lectores. Asimismo, señala cómo se interrelacionaban las diversas disciplinas, en este caso al estudiar una obra sobre poética se introducen glosas y explicaciones de carácter filosófico y cultural en general.

Creo que el ejemplo anterior es suficiente para probar que Geoffroi considera a la palabra como un todo en que el significado es el elemento predominante, de tal modo la literatura figurativa propuesta por él no debe verse como un juego de variantes superficiales simplemente esteticistas, sino debe valorarse con un estudio detenido de cada uno de los términos expuestos, pues en su instancia más profunda está toda la formación teológica y filosófica de su tiempo.

Bajo una consideración tan determinante de las palabras, se entiende lo que dice después: el poeta no debe confiar sólo en la belleza que éstas tengan si no corresponden a su mente, porque entonces son hipócritas, y esa belleza sólo disimula su deformidad.

¿Qué debe hacer el poeta con las palabras? Geoffroi considera a lo largo de la *elocutio* tres cuestiones fundamentales: partir de la sentencia que es el pensamiento o verdad general; plantear la novedad en los cambios de las

palabras, y los añadidos que se hagan a ellas; basar los cambios y añadidos sobre todo en la semejanza y el uso de contrarios.

Donde trata la sentencia de manera especial es en la *dispositio*, como hemos visto, pero a lo largo de la *elocutio* vuelve repetidas veces a mencionarla como centro en torno al cual se despliega el *sermo*, y la importancia pristina que tiene para él se entiende al ver que expone los distintos tipos de figuras teniendo siempre en mente que sirven para enfatizar la sentencia y volverla egregia.

Ahora bien, la segunda cuestión relativa a los cambios y los añadidos de las palabras, y la tercera, que refiere las semejanzas y los contrarios, están íntimamente unidas y se encuentran expuestas en cuatro grandes apartados que contienen el *sermo gravis*, el *sermo levis* [vv. 742-1590], y lo que las ediciones señalan como teoría de las conversiones y teoría de las determinaciones, las cuales en Geoffroi aparecen de corrido en el texto [vv. 1592-1845], sin título alguno.

Los colores graves y la *transsumptio* o cambio

Se logra la novedad en las palabras cuando éstas cambian su lugar acostumbrado, que peregrinen, *peregrinetur*, como los hombres de su época, y

busquen nuevos territorios.

Este peregrinar, sin embargo, no debe entenderse como solo cambio de lugar en una frase, sino un verdadero viaje a otros fondos, un hospedaje en otras tierras, y con ello nos lleva a los sentidos figurados. Si habla del hombre, entonces que busque una materia (territorio) que sea similar, para que surja la metáfora o *transsumptio*: *dientes níveos, cabello áureo*. Si habla de las cosas inanimadas, entonces que las atraiga a la esfera humana para que *la primavera no sólo adorne el suelo, sino lo pinte con flores*.

En esta primera parte de su exposición sobre el valor de las palabras y sus cambios, el adjetivo que más utiliza Geoffroi es el de *grave* y su sustantivo *gravitas*, por lo que las ediciones de la *Poética Nueva* ponen esto bajo el título de *ornamentos del estilo, adornos o colores graves*, en realidad lo que maneja es toda una teoría del cambio y la translación, la *transsumptio*.

Hay un valor especial cuando proyectamos nuestras preocupaciones personales en la *transsumptio*, entonces se refleja en la literatura el *yo* del poeta y, hablando de cosas aparentemente ajenas, nos reconocemos ahí, porque ahí está el poeta mismo; por eso dice que *el invierno ejerce una dura tiranía y siempre anhela cosas más duras; con su poder entristecen el aire los*

aguaceros ... el granizo flagela la tierra y el hielo encarcela las olas [vv. 807-811].

Así, las tiranías con su extrema dureza, el poder que causa tristeza, las flagelaciones y los encarcelamientos de los hombres se proyectan en la descripción que ya no es sólo de la naturaleza, sino que contienen en su lectura profunda, una significación de las desventuras humanas.

De la misma manera pueden cantarse figuradamente las bonanzas:

El aquilón no <<castiga>> las aguas, ni el austro <<embriaga>> los aires; sino que los rayos del sol como escoba del aire lodoso <<limpian>> el cielo, y con rostro sereno el tiempo <<adula>> al piélago; los clandestinos murmullos del viento hacen que el mar <<se detenga>> y las velas <<corran>>.

[vv. 813-817]

Lo que sucede en las nuevas fábricas, en especial las herrerías, sirve para pintar no sólo la herrería en sí, sino la labor fabril y febril de aquellos hombres⁴, incluyendo a los maestros, a los alumnos y a los poetas.

Si el poeta puede trabajar como herrero con las palabras, éstas serán

⁴ Cfr. cap. V, pp. 147-148.

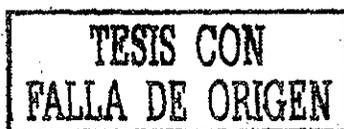
entendidas en todo su significado, y de este modo, *serán accesibles al ojo de la mente* [vv. 834-835]. Geoffroi está consciente de que no es un trabajo fácil encontrar la palabra, *inventio verbi*, ahí la invención retórica es fundamental; pero, una vez logrado, la mente de la palabra encontrada, su verdadero significado, es leve, esto es, puede ser entendido por todos. Recuerda a sus clásicos y señala que no debe haber oscuridad en las palabras, ni jactancia que las hinche, sino debe encontrarse el equilibrio entre lo grave y lo ligero, o sea, deben ser palabras con todo su significado y belleza y al mismo tiempo claras y precisas, en plena concordia.

Después expone las luces que aclaran el manejo del sentido figurado: añadir un adjetivo, *mobile nomen*, al sustantivo, pero debe ser el adjetivo preciso, aquel que exactamente perfeccione la frase: *ebria la tierra bebió agua más de lo conveniente, y pródiga la lluvia la distribuyó con largueza* [vv. 869-871]; usar un verbo y un sustantivo que sean opuestos, pero de tal modo que, a través del descubrimiento del poeta, se encuentra el amor que hay entre ellos, lo que produce pensamientos en los que se calma la lucha de las palabras: *ante la faz de Dios los devotos silencios claman* [v. 882]; otra luz es sumar el sentido propio y el figurado: *aquella antigua pericia de Roma armó las*

lenguas con leyes y los cuerpos con hierro, para que, simultáneamente, preparara lenguas y cuerpos para la guerra [vv. 892-894].

Enseguida da ejemplos de usos metafóricos de sujetos, verbos, complementos, de adjetivos con regímenes especiales, de sustantivos comunes y propios, y de todos juntos [vv. 895-948]; con lo cual, si el poeta logra construir la obra, sin duda resultará una alegoría, dada la suma continuada de *transsumptiones*. Tal reunión de cambios de sentidos es lo más agradable para Geoffroi, porque entonces, dice, *el sonido de los vocablos se vuelve dulce al oído favorable y una nueva deleitación impregna por dentro a la mente* [vv. 954-955]. Señalemos, sin embargo, que no utiliza los términos de metáfora, ni alegoría, términos que sí eran usados por otros teóricos de la época, sino habla siempre de *transsumptio* y *traslatio*, de suerte que ofrece una conceptualización más amplia y que atiende al valor último o punto de partida del que surgen. Así, pone énfasis en la actitud de cambiar y trasladar unas esferas o campos del lenguaje a otros, ya sea por semejanza u oposición, pero cuidando siempre que sea conveniente y correctamente, *ut decet*, pues ahí está valorar el peso de lo que cambiamos, y *decenter*, para hacerlo con honor.

Para lo anterior, manejó principalmente la metáfora, pero también la antonomasia con sentido metafórico. Después estudia la nominación con



sentido figurado porque ahí está la *gravitas*, los términos que usa son *transfero*, *permuto*, *pronomino*, *nomino*, y los cuatro representan los colores de la *transsumptio* [vv. 955-957] y de la gravedad, los cuales, independientemente de la translación metafórica expuesta antes, son para él las siguientes diez figuras:

1) A través del ejemplo de una sentencia, *el que languidece necesita un médico*, afirma que es mejor este esquema o *figura: la enfermedad necesita del médico*, y así cambia la forma por la cosa, es decir, elabora un tipo de metonimia, pero no expresa este término; dice además que tal cambio puede darse dada la innata voluptuosidad de las palabras, la cual permite poner *languor* en vez de *languens*, *luctus* por *lugens* y *egestas* por *egens*. En todo ello vemos al maestro que lucha porque el latín medieval culto no abuse de los participios.

2) Viene después otro tipo de metonimia, el de causa por efecto, y la introduce con interrogaciones:

¿Qué produce el terror? Palidecer. ¿Qué provoca la ira? Enrojecer. ¿Qué, la enferma soberbia? Hincharse. Entonces resumimos: el temor palidece, la ira enrojece, la soberbia hincha. [vv. 977-979], y dice que aplicar la causa es más dulce.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3) Después expone el instrumento en lugar del que lo usa o lo crea, y nos enseña que la tijera corta lo superficial y la navaja renueva el rostro. Apreciamos que insiste en que el uso de las figuras no es mero adorno sin fundamento, sino, al contrario, es entrar a lo profundo del asunto, y eso hace nuevo el tema y se abandonan los asuntos trillados.

4) Hemos de señalar que aquí suma dos figuras, el zeugma y otro tipo de metonimia: la materia en lugar de la forma. Así se juntan dos elementos figurativos, a fin de dar más contenido y más colorido; además, la brevedad que ofrece el zeugma, ayuda a la versificación. Su ejemplo: *Despojamos los cuerpos del hierro, de la plata, los cofres, los dedos, del oro* [vv. 998-1000]. Hace énfasis en que al usar la metonimia y el zeugma el verso se vuelve más fácil, porque se puede jugar con los casos.

5) Continúa con la metonimia de continente por contenido. Para enseñarla dice que primero se busque el adjetivo que corresponda al sustantivo: *la bebedora Inglaterra, la tejedora l'landes, la jactanciosa Normandía* [vv. 1007-1008]; después se construya el conjunto.

6) Una vez tratados los cambios anteriores que corresponden a la metonimia, trata el discurso hiperbólico, *sermo yperbolicus*, pero

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

refrenado por la razón para que no llegue a un exceso aborrecible, y da un ejemplo que ya hemos presentado ⁵.

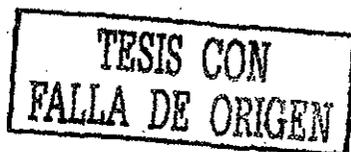
7) Expone enseguida la sinécdoque de la parte por el todo, a la que no nombra, sino que la explica en su manejo poético; si un alumno debe decir que estudió tres años, es mejor presentarlo con sus tres veranos, otoños, inviernos y primaveras.

8) La sinécdoque del todo por las partes, *totum a partibus*, sigue la línea del tiempo, como la anterior, pero aquí el poeta debe decir, si llueve mucho, que *el año se humedece o se seca o se calienta*. Compara con un río, el Geón, que en parte es turbio, en parte claro, angosto o ancho, pero todo es Geón.

9) Enseguida presenta la *abusio civilis verbi*, *abusio* o *catacrexis* al usar una palabra que no corresponde al asunto, pero es cercana, limitrofe, *finitimum verbum*; por ejemplo, en lugar de decir que la fuerza de Ulises es pequeña, se dice que es breve, o en lugar de decir que su prudencia es grande, se dice que es larga.

10) Hay gravedad, dice, cuando se pervierte el orden, hipérbaton, y nos señala ejemplos de anástrofe de preposiciones que son tan usuales en

⁵ Cfr. cap. VI. p. 220.



latín, así como de construcciones con cambio de lugar de un elemento que separa a otros dos: *Dura creavit/ pestiferam fortuna famem* [vv. 1059-1060]; o de una sínquisis en que hay muchos cambios: *Letalis egenam / gente fames spoliavit humum* [vv. 1060-1061]. Aunque no deja de señalar que la sintaxis es la que las acerca y que estas formas son menos fluidas, pero son atractivas. Por lo demás, nunca expresa el término hipérbaton.

Resume diciendo que esa es la gravedad, y que en todas esas formas se pinta el asunto con algún color, a fin de que no venga descubierto y con sus vocablos propios, sino vestido como con una nube clara, *sub nube serena* [vv. 1050-1054].

Sin embargo debe cuidarse de no oscurecer el asunto *sino que las voces tiendan hacia lo que por derecho están obligadas* [vv. 1068]. En una comparación expone la función de las palabras que son como llaves que abren el espíritu cerrado, *clausum animum*; el poeta debe usar esas llaves para abrir el asunto y si no lo logra se ha hecho una injuria a las palabras, pues en lugar de llaves hizo un cerrojo. En consecuencia, debe ser un clavijero que abra el asunto. El habla, *loquela*, sin luz es construir sobre agua, plantar en seco, golpear la briza, exprimir arena estéril, ejemplificando de esta manera el uso de

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

metáforas. El mal uso de palabras peregrinas y extrañas sólo demuestra que el poeta puede escribir, pero no atiende a los derechos del habla, *jus loquendi*.

Repite que el poeta no debe utilizar palabras oscuras para demostrar que sabe mucho, sino que sea en su lenguaje como los demás *unus ex aliis*; que sea elocuente y sensible, con una elocuencia social, *socialis eloquii*, ya que tal es la doctrina de los antiguos, *veterum clamat doctrina*. Sigue con los consejos que conocemos de Cicerón, Horacio y Quintiliano: el que habla debe atender a las fuerzas de los oyentes, no a las suyas, por lo que sus palabras deben tener el peso que los hombros de los demás puedan soportar. Después señala otra regla: hablar de acuerdo con la materia o asunto, *pro re verba*, de manera que atendiendo a su propio oficio dice: *quando enseñes artes, sea el discurso familiar al arte, cum doceas artes, sit sermo domesticus arti* [v. 1091]; cuando salgas al foro común, entonces te agrade usar palabras comunes, pues tal es la práctica aprobada, ya que las palabras tienen límites, *verba limitibus contenta suis* [vv. 1069-1097].

Con esto termina lo referente al *sermo gravis* y la *gravitas*, y, como podemos ver, tanto aquí como en casi todo el texto, Geoffroi no está preocupado por la terminología de los tropos o figuras, cosa que debió dar por

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sabida, sino por exponer y explicar en qué consisten y cómo se hacen, y por proponer en cada caso los ejemplos que aclaren los conceptos.

También es clara la continuación de los preceptos de la tradición clásica, preceptos que, debemos señalar, no aparecen en otros de los teóricos, más preocupados por lo términos técnicos; sin embargo, una completa relación comparativa de las distintas artes es, sin duda, un asunto pendiente.

Los colores leves y las *flores* o figuras

Después de haber expuesto su doctrina sobre las palabras y los cambios que producen adornos o colores graves, pasa a la presentación de los colores leves o ligeros que embellecen el discurso, y, aunque ofrece que se deban dejar de lado los colores graves y que se deben usar sólo los llanos, *plani*, posteriormente reconocerá [V. 1225-1226] que mezcló algunos graves en sus ejemplos para que estuvieran más adornados y fueran más sabrosos.

En realidad aquí presentará las figuras retóricas de palabras en su primer poema, el referido a Adán y la redención ⁶, y las figuras de pensamiento en el segundo poema que es el más extenso ⁷. Es interesante, por lo demás, la *dispositio* en esta parte de su poética, pues, sin mayores explicaciones teóricas

⁶ Cfr. cap.VI, p. 204 y ss.

⁷ Cfr. cap.VI, p. 207 y ss.



sobre las figuras de palabras, y después de seis versos introductorios, lanza el poema de Adán para mostrar de manera viva el uso que hace de ellas, lo cual nos lleva a suponer que en la *lectio* frente a los alumnos se analizaba y determinaba cada una de las figuras [vv. 1096-1221].

Este primer poema contiene por lo menos treinta y siete figuras que ya desde los manuscritos más antiguos se encontraban anotadas en los márgenes de la obra. Explica en los siguientes versos [vv. 1222-1283] que estos colores o flores son propios de la ligereza, *levitas*, porque en ellos las palabras tienen su acepción propia, *propria sumptio vocum*, a diferencia de los colores graves que estaban tomados u ordenados impropriamente.

A continuación señala las normas para usar estas figuras, o sea que aquí sí ofrece una exposición teórica que introduzca el tema de las figuras de pensamiento, pero ligándolo con el de las figuras de palabras:

- 1) El dedo del corazón es el que escoge en el campo de la retórica sus flores. Aquí aparece por una vez la palabra retórica: *cordis digitus discerpat in agro rhetoricae flores eius* [vv. 1229-1230]. Esto es, en primer lugar el poeta debe ir a su interior para discernir entre sus conocimientos de retórica lo que va a usar.
- 2) Debe haber variedad de flores y no la repetición que vicia y aburre.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

3) La sentencia es punto de partida, como idea o verdad general e irrefutable, para elaborar las flores.

4) Por el valor del punto anterior, las figuras de pensamiento son para él más importantes y las expone brevemente, cosa que no hizo con las figuras de palabras. Tales figuras de pensamiento son, en la *Poética Nueva*, diecinueve y servirán para que la poesía alcance un estilo elevado.

5) La *significatio* le sirve para mostrar que cada una de las figuras de pensamiento puede estudiarse por separado y encontrar en ellas divisiones y variantes [vv. 1532-1591]. En cuanto a ésta presenta cinco formas basadas en la similitud y comparación. Concluye diciendo que si se usan tales figuras el color será egregio.

La breve exposición de estas figuras que dan color a la sentencia son: distribuir los negocios en diversos asuntos o personajes, *distributio*; permitir la inculpación honesta que no ofende, *licentia et inculpatio*; señalar que el asunto es mayor que las palabras, *diminutio*; describir lo que sigue y lo que está relacionado con el asunto, cuidando que quede claro todo, para lo cual sirven los colores graves, *descriptio rerum adiunctarum*; cotejar dos asuntos y separarlos, *disiunctio*; unir y resumir en un solo asunto lo que está esparcido, *coniunctio*; reiterar lo que es frecuente, pero con variantes, *frequentatio*; pulir

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

con la lima el asunto, *expolitio*, lo cual puede hacerse diciendo el asunto de diversas formas o diciendo cosas sobre el asunto; dice Geoffroi que esto se estudia en Cicerón, pero en realidad se refiere a la *Retórica a Herenio* [IV, 56], y anticipa a sus alumnos que encontrarán ahí tres formas de tratar un mismo asunto y siete de ver lo relacionado a él. Sin embargo, puede detenerse en el asunto mismo de manera insistente, *commmoratio*; o exponer las razones que contienen al comparar los asuntos, *contentio*; extraer de un asunto diferente una semejanza, *similitudo*; dar un ejemplo citando a su autor, *exemplum, chria*; elaborar una imagen basándose en la composición o semejanza, *imago*; imitar la forma hasta donde es posible, *effictio*; anotar con signos seguros, *notatio*; hacer que los personajes hablen adecuadamente, *sermocinatio*; conformar personajes, incluso dando la palabra a quien no puede hablar, *conformatio*; dar a entender más de lo que dicen las palabras, *significatio*; comprimir el asunto en pocas palabras, las mínimas, *brevitas*; demostrar claramente el asunto, qué hay antes, durante y después, qué alrededor, qué se deriva, *demonstratio*.

Si analizamos lo anterior, se encuentran más de diecinueve figuras, aunque él diga que son dos veces diez menos una. Encontramos también que algunas pertenecen a las formas de amplificación y abreviación. Sin embargo, el hecho de que proponga esta lista precisamente en los colores leves de la

retórica y, en cambio, en los colores graves haya expuesto la teoría de la *transsumtio* con la metáfora, la metonimia y la sinécdoque, otorgan a su visión de las figuras un rango poético definitivo que se reafirma, en mayor medida, con la importancia que da a los aspectos de la *significatio* y la *notatio*, es decir, al manejo de signos que, según su opinión, sirven para describir con claridad [vv. 1267-1268], incluso señala que de las diecinueve figuras, diecisiete expresan el asunto claramente, sólo dos no lo hacen, la *diminutio* y la *significatio*, y explica que ésta última comprende a la primera en tanto que al usar una disminución se significa que el asunto es mayor que la palabra. Además, la disminución debe usarse cuando el poeta habla de él mismo o de sus cosas, es decir, es un tópico que viene desde los clásicos, pero que se acentuó mucho en el medievo, el de la modestia, en el que se encubre la sentencia y no se expone el asunto claramente [vv. 1539-1541].

La segunda forma que presenta bajo la *significatio* es la *exuperatio*, contraria a la anterior, porque se argumenta inmoderadamente sobre un asunto mínimo, en donde el adjetivo *mínimo* tiene una connotación tanto moral como material por lo que se deduce del ejemplo: *De tantas y tan grandes riquezas dejadas por su padre, el dilapidador de esas riquezas no tiene un abrigo con que cubrir la pobreza, ni siquiera una astilla con la que solicite fuego* [vv. 1542-1544].

De cualquier modo, tal exageración se hace con base en la similitud, pues, como dice él, el asunto no tiene moderación, en consecuencia, las palabras tampoco y así se corresponden.

Otra forma es la *ambiguitas*, con ella la expresión tergiversa el asunto y puede usarse para causar risa. Esta ambigüedad de Geoffroi se basa, en el caso ejemplificado, en la ironía, pues dice al hablar de un hombre pésimo *aquel varón egregio* [v. 1549].

La cuarta forma de *significatio* es jugar con la *consequentia* y mostrar los signos que resultan de una acción, por ejemplo: *al mirar las varas, el rubor abandonó las mejillas del niño y su faz estaba demacrada* [vv. 1553-1554], en donde nos explica que el temor está presente sin mencionarlo y sólo se significa por la palidez.

Los signos y lo que significan tienen el valor fundamental en este conjunto de figuras que engloba con el término *significatio*. Después nos presenta el quinto color del conjunto, la *abscissio*, que se produce cuando corto, *abscindo*, la expresión y ya no hablo más de algo, sino enseguida menciono alguna cosa relacionada: *Ha poco, en el tálamo de otro ... pero no quiero decirlo* [v. 1565].

En todo caso, todas estas formas están sometidas a la regla de la *collatio* y se basan en la similitud. Para ejemplificar presenta una fábula pequeña de Alejandro Magno, y resume diciendo que tal manejo de los signos vuelve egregia la sentencia. En realidad, si se observan con atención las explicaciones y los ejemplos, vemos cómo la carga de significación de las palabras permite decir mucho más de lo que en apariencia dicen, y entrar al campo de lo que se llama la retórica del silencio, en donde las conclusiones, los sobreentendidos y los suspensos se dejan a cargo del lector o del oyente, quien tiene la necesidad de ubicarse correctamente y valorar cada signo y significante, así como el conjunto; pero, al mismo tiempo, un manejo de ese tipo puede establecer una rica comunicación entre el poeta y su público.

La teoría de las conversiones

En lo que se ha llamado *Teoría de las conversiones*, Geoffroi da los siguientes preceptos:

Para que el poeta reconozca qué es lo conveniente, *quid deceat*, no debe guiarse por la fortuna o la casualidad, debe domar el espíritu con el arte, *arte domes animum*, y asumir un lugar seguro. Arte, técnica y lugar se encuentran, según la doctrina de Geoffroi, en tres cosas: valorar el verbo y la flexión de sus

tiempos, valorar el sustantivo y la flexión de los casos, y valorar las partes o dicciones invariables.

Ahora bien, lo que el poeta hará, será cambiarlos, como hemos visto al mencionar el aspecto de la derivación que venía desde los gramáticos del siglo XI⁸. De un verbo se buscan sus sustantivos o sus sinónimos y luego se exponen frases en que los sustantivos aparezcan en todos los casos; para discernir qué frases son mejores, el juez necesita conocer el arte y haber practicado [vv. 1624-1625].

Al realizar la *translatio* de verbos y adjetivos o sustantivos, sucede, por lógica, que esos sustantivos requieren ahora otros verbos y otros adjetivos, de esta manera se van anudando las frases con arte y se elaboran series a partir de la materia prima que adquiere una forma nueva.

Después habla de los cambios de la masa inmóvil de palabras, *vocum immobile vulgus*: adverbios o preposiciones, y los cambia por frases adverbiales o enunciados completos; pero también, considera algunos pronombres, *ille* o *iste*, que Geoffroi cambia por *alter* o *alteruter*, o los amplía en formas oracionales.

⁸ Cfr. cap. VI, pp. 185-188.

Para argumentar esta parte, utiliza la autoridad de los *Tópicos* de Cicerón, donde se aprende que la fuerza de los argumentos mayores también la tienen los menores, siendo esa la clave para manejarlos bien. Pero no es labor fácil, pues la mente del poeta debe luchar consigo misma, de manera insistente, a fin de extraer de sí misma lo que desea, para que, posteriormente, el poeta lo arregle bien. En lo cual volvemos de nuevo a ver el papel del interior del poeta, su mente, como punto de partida de la creación poética que se complementa con el arte para gozar del triunfo alegre, *laeto gaudere triumpho*.

A lo largo de esta parte, encontramos, además de los preceptos anteriores, otros preceptos clásicos, como el de los tres elementos a los que debe atender el poeta: el arte, la práctica y la imitación, ya que éstos lo guían para encontrar el camino. También está el de revisar la obra para aclarar y corregir, completar o quitar [vv. 1762-1764], presentado, según su estilo, con el uso del sentido impropio: *rasura lo que está de más, peina lo hirsuto*.

La teoría de las determinaciones

La parte que viene después [vv. 1765-1845], ha sido denominada como *teoría de las determinaciones*, aunque, como hemos dicho, en los manuscritos

revisados la obra es un todo corrido, sin subtítulos. Seguramente ha recibido ese nombre porque el verbo que más utiliza Geoffroi es *determinare*, esto es, la idea fundamental establecida en dicha parte es cómo usar los regímenes de las categorías nominales y la verbal para elaborar textos en los que se alargue y precise el concepto a través de añadir, adaptar y aplicar correctamente los casos. Se trata, en buena medida, de una muy interesante presentación y repaso que, en parte comprende, lo que ahora llamamos sintaxis de casos y, en parte, sintaxis oracional, pero expuesta con miras a funcionar poéticamente, como recurso práctico que sirve para enriquecer el discurso, y que, al mismo tiempo, revela un buen conocimiento de la lengua latina.

Inicia el tema aconsejando al alumno que añada a las enseñanzas anteriores la siguiente: debe dar una compañera a la materia madre expuesta en una sola dicción, para que brille más, lo cual puede hacerse a partir de una *transsumptio* en el enlace de un verbo y un sustantivo, da el clásico ejemplo, *el prado ríe*.

Pero enseguida, viene la función de añadir adjetivos al sustantivo, primero uno, después dos a cada uno de los sustantivos, de manera que si primero ejemplifica con *la vajilla llena de lodo* y *la comida áspera*, en el

segundo es *la mesa pobre y pàrvula, el mantel viejo y usado, el alimento crudo y horrible*, con lo cual un hexàmetro puede alargarse a dos.

Continúa presentando cómo puede determinarse un sustantivo con otro sustantivo: *Por la mente eres Catón; por el lenguaje, Tulio ...*, estableciendo la relación por analogía y semejanza, que son básicas en el quehacer literario, y, para ello, ofrece los ejemplos clásicos de *la rosa del rostro, los lirios de la frente*. En ese punto está jugando con el genitivo, al mostrar cómo puede usar el poeta muchos adjetivos que rigen genitivo y que sirven para calificar a un solo sustantivo, en este caso el avaro que es: *pleno de riquezas, vacío de virtudes, la más árida de las cosas, derrochador de lo ajeno y avaricioso de lo suyo*.

De manera semejante trata después el dativo y los complementos circunstanciales, con adjetivos y verbos que rigen acusativos con preposición o ablativos. Cuando da un ejemplo en que se acumulan los casos, menciona que ese es el estilo propio de Sidonio⁹.

⁹ Sidonio, Cayo Solio Apolinar, San Sidonio, (c. 430-C.480). fue obispo de Augustonemetum (Clermon-Ferrand) en Auvergne y miembro de una importante familia cristiana que había ocupado altos cargos civiles. Escribió numerosas cartas en prosa, panegíricos en verso y poemas a sus amigos. Sus estudiosos reconocen que cuidó y revisó mucho su estilo, por lo que su prosa no es sencilla y sus versos están llenos de figuras (*Roma Tibi subito motibus ibit amor*-palindroma).

Sin embargo, la determinación no queda ahí, sino que avanza a un grado de mayor complejidad y acumulación, cuando para determinar un sustantivo en lugar de usar un adjetivo que lo califique, se usan dos sustantivos que a su vez pueden llevar o no complementos en otros casos; por ejemplo: *la vajilla agrada por la novedad y esplendor de sus adornos ... el servidor distinguido por sus modales y vestimentas.*

Después ofrece dos usos de los casos rectos (*sic*), uno como sujetos de oraciones pasivas, y el otro como comparativos. Los casos oblicuos los ejemplifica con verbos que rigen ablativo, y, para terminar lo relacionado a los casos, da un ejemplo en que se combinan el uso de adjetivos y distintos tipos de regimenes.

Pero resta tratar el uso de los adverbios, para lo cual ofrece dos ejemplos. El primero, muy breve, muestra: *El comediante devora por la mañana, ávidamente bebe, inmoderadamente derrocha, inmundamente vive.* Dejando de lado la apreciación ética que contiene el ejemplo, se ve la elección precisa de adverbios y la preferencia por los adverbios de modo.

El segundo ejemplo reúne la determinación adverbial y la determinación adjetival y verbal, para ello nos presenta el cuadro de un jugador:

*Éste junta los dados rápidamente, los observa agudamente,
diestramente los revuelve, vehementemente los arroja,*

*amistosamente les habla, paciente espera. En las buenas
jugadas se sienta, callado, para solazar su mente; ríe ante las
malas, su ánimo no se turba ni en unas ni en otras; sobre éstas
y aquéllas filosofa.*

[vv. 1824-1829]

No podemos dejar de señalar la fina observación que está en esos versos, en los que se encuentra un rápido estudio psicológico y conductual, pero no una condena explícita, como se percibe en el primer ejemplo.

En el texto latino, de un poco más de cinco hexámetros, hay nominativos, acusativo como objeto directo, genitivo, ablativos con preposición, ablativo sin preposición, acusativos con preposición y, naturalmente, adverbios:

*Colligit hic talos rapide, speculatur acute,
argute volvit, instanter mittit, amice
compellat, patiens expectat: in his bene iactis
ad placidum mentis tacitus sedet, ad mala ridet,
in neutris animo turbatur: in his et in illis
philosophatur ...*

[vv. 1824-1829]

Respecto a los versos anteriores, vuelve a mencionar que ese es el estilo de Sidonio, y que es *egregio tan gran acervo de oraciones*. En realidad está usando un argumento de autoridad, pues, en este punto, Geoffroi se da cuenta de que ha puesto mucho énfasis en la acumulación y, para que el poeta no vaya

a abusar de ella, aclara que este recurso es bueno cuando se elogia o vitupera, es decir, en el discurso epidíctico, porque al alabar, la acumulación *calma la aprobación*, y al vituperar, *es un martillo persistente*.

Inmediatamente, ofrece un ejemplo siguiendo el estilo de Séneca para equilibrar el de Sidonio, en donde vemos en un poco menos de dos hexámetros la exposición de una máxima moral con tres elementos, elaborada básicamente con cuatro oraciones de relativo, y en donde hay nominativos, ablativo, dativo, acusativo y adverbios:

*Liber is est vitiis qui non inservit, abudans
cui satis est quod habet, pauper qui plus cupit.
Libre está de vicios el que no se esclaviza a ellos, rico es aquel
para quien es suficiente lo que tiene; pobre, el que ambiciona más.
[vv. 1838-1839]*

Su crítica literaria a Séneca es que concluye el verso rápidamente y así lo opone al estilo acumulativo de Sidonio. Frente a esta oposición, cabe preguntarse a cuál seguir. Geoffroi, mostrando su amplitud de criterio y valorando justamente a ambos, propone no seguir a uno o a otro sino seguir a ambos, porque ahí está la novedad. Esto es de capital importancia en la comprensión de la *Poética Nueva* pues está proponiendo, en relación al estilo y al manejo de la *elocutio*, una postura ecléctica y enriquecedora al aceptar los dos tipos de expresión, la del antiguo pagano y la del cristiano del siglo V;

pero, haciendo uso de la dialéctica, también propone no aceptar a ninguno, lo que debe entenderse, en mi opinión, en el sentido de que no se debe copiar mecánicamente un estilo u otro, sino conocerlos y tomar de ellos lo conveniente para cada caso, así el poeta será extenso y breve, pues la novedad consiste en una variación que agrada, ya que la repetición harta [vv. 1840-1845].

Por lo demás, Geoffroi hace la mención precisamente de estos dos autores que, en su época, eran modelo para la elaboración de epístolas, como epistógrafos que habían sido, y también para la elaboración de poesía, pues ambos habían escrito en verso, de modo que orienta a sus alumnos a conocerlos como autores dignos de imitación tanto en su prosa como en su verso.

El maestro no podía dejar de señalar algunas prescripciones generales que los escritores deben observar siempre, lo que dará pie para tratar con bastante brevedad la *res comica*.

En cuanto a las prescripciones dice en primer lugar, retomando la tradición clásica, que las palabras deben ser cuidadosamente elegidas, deben ser las apropiadas y convenientes al asunto, al sexo, a la edad, etc., y que deben conservar su tono sin importar que la obra sea en prosa o en verso, porque, si bien la forma es diferente, el arte es uno solo [vv. 1846-1866]. La diferencia la presenta con la metáfora de dos caminos, el de la prosa es ancho y público,

liberior via, publica strata [v. 1858], y admite carretas y carruajes por doquier; la poesía, en cambio, como ya mencionamos ¹⁰, es un estrecho sendero grácil, cual damisela brillante, arreglada, etc., que no permite un cuerpo agreste de pesada mole de palabras. Yo creo que Cicerón tendría mucho que decir al respecto.

Hay después una referencia breve, pero muy interesante, sobre la prosa rítmica, en donde descubrimos que tal tipo de prosa, en esa época, marca el ritmo acentuando la penúltima sílaba de la frase, como troqueo. Para este tema su fuente clásica es Aulo Gelio. En cualquier caso, repite, el arte es siempre el mismo y el saber elegir las palabras con el peso adecuado dará honor a la obra.

Justamente es aquí donde introduce su exposición sobre la *res comica*, uniendo el tema al decir que sólo estos asuntos permiten la conversación vulgar y el uso común, y rechazan las conversaciones elaboradas con arte, porque buscan lo llano [vv. 1887-1891].

En lo anterior percibimos que los temas expuestos cómicamente, que corresponderían al estilo bajo, son los menos interesantes para Geoffroi, quien, sin duda, prefiere la poesía elevada de características claramente épicas y líricas, en las cuales se entra de lleno en los elementos de símbolos e imágenes propios para expresar los temas más importantes.

¹⁰ Cfr. cap. XII, p. 358.

Para él, el asunto cómico es un juego y el juego es propio de los jóvenes e inmaduros, aunque reconoce que es lo más divertido. Allí todo es ligero: el espíritu, el asunto y la palabra [vv. 1914-1922].

Da un ejemplo característico de la época y que encontramos en otros escritores, el de los jóvenes que han llegado a la ciudad procedentes de diferentes partes, y quienes se reúnen para repartir los gastos, compartir la vivienda, los quehaceres y las bromas. Es un pequeño cuadro de la vida del siglo XII en el que no se desperdicia una sola palabra, pues están ahí la pobreza, las necesidades, las circunstancias adversas, la desconfianza, el insulto y la revancha, en medio de un tono festivo y burlón, todo en sólo 22 versos.

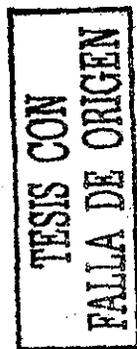
Somos tres socios para el gasto y no tenemos sirviente. Por ley fijamos esto: preparar nuestras comidas cada uno a su tiempo. Como antes trabajaron los otros dos, éste es el tercer día y ahora me toca la hora de la cocina. Para hacer el fuego uso el resoplido como aventador. La falta de agua exige trabajo; la mano levanta la olla, hay que ir a la fuente. Una piedra se pone enfrente, el pie tropieza, la olla se rompe. Ahora hay un doble problema: por un lado, la olla, por el otro, la falta de agua. ¿Que haré? Mientras pienso, entro al mercado. Ahí está sentado un hombre rodeado de ollas. En el momento que las volteo con la mano y echo una ojeada, aquél, viéndome pobre, sospecha un robo y me insulta con groserías. Confundido,

enseguida me alejo, encuentro a uno de mis socios; le cuento la ofensa. — “Regresaré ante él — digo — y tú, siguiéndome, proclama los funerales de mi padre”. Disimulo y vuelvo al lugar, con una mano tomo una olla, con la otra, otra. Mi socio me grita: — “¿Qué haces -- dice -- qué haces aquí? Miserable, tu padre que estaba enfermo, ya murió; y tú, insensato, todavía te entretienes”. Cuando dijo “murió”, chocando mis manos, éstas destrozan las ollas. Huyo. Yo confundo al bruto que me confundió primero, y de ese modo desmiento sus vergonzosas palabras.

[vv. 1892-1913]

Termina sus prescripciones mostrando los vicios que debe evitar el poeta: el hiato; la repetición excesiva de una letra, en donde ofrece transformado por catorce siglos el ejemplo clásico de Enio: *Tu, Tite, tuta te virtute tuente tueris* [v. 1932]; la repetición excesiva de terminaciones iguales; las construcciones excesivamente largas, y la transposición sin gracia, *inconcinna*, de palabras [vv. 1920-1946].

Está claro que el mayor vicio de una poesía para Geoffroi es el exceso ya sea de repeticiones, de encuentros vocálicos o de cambios ilógicos. Sin duda, en un tipo de literatura que se caracterizó por su exagerada utilización de figuras y argumentaciones, según opinan muchos, era necesaria una mínima normatividad que estableciera ciertos límites, pero, en realidad, los límites los ha tomado de la preceptiva clásica y son precisamente algunos de los que



TESIS CON FALLA DE ORIGEN

425

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO XIII
LAS FIGURAS

atienden a aspectos fonéticos o a la oscuridad que impide la comprensión del texto.

Como hemos podido ver a lo largo de esta parte dedicada a la *elocutio*, se reconoce nuevamente que Geoffroi parte de la mente o significación de la palabra, como una especie de esencia arquetípica, para después darle la forma a la materia madre, cambiarla y ponerle añadidos, lo que resultará bien si el poeta recurre a las relaciones de semejanzas y oposición, las cuales tenían un papel fundamental y se caracterizaban por contener una clara implicación filosófico-teológica en la Edad Media.

La semejanza, sostenida en la analogía ¹¹, permite la digresión, la comparación, la *transsumptio* con todas sus variantes, la denominación, etc. En realidad, una gran parte de los usos del sentido figurado se basa en ella. Para precisarla, el poeta debe buscar qué añadir a la palabra central o núcleo de la sentencia, y, en ese punto, Geoffroi es todo un maestro encontrando no un añadido sino muchos y variados, que están perfectamente relacionados, a partir de la semejanza con el tema.

La importancia de este recurso es tal que da la pauta para su contrario, la desemejanza, diferencia u oposición. Al respecto Geoffroi dice ... *a fin de que*

¹¹ Cfr. BEUCHOT, Mauricio. *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM, 1993, p. 31 y ss.

la similitud no sea verdadera, sino por antífrasis, como una burla, cuando <por ejemplo> nombro a alguien deforme de cuerpo "Paris" ... [vv. 934-936]. En ese sentido se llega a la ironía, la lítote, el sarcasmo y otras figuras más.

Pero, cuando utiliza concretamente la oposición, la dialéctica, en aquella parte que maneja los contrarios, dio a Geoffroi, como a muchos otros escritores de su época que continúan esa tradición, la posibilidad de un amplio juego de palabras para la creación poética. Con el manejo de las oposiciones se logra pintar más viva y fuertemente la materia elegida y él, como buen maestro, la usa para reforzar los elementos positivos, de modo que en cada uno de los contrarios que expone, precisa sus cualidades; así sucede en su clásica oposición *iuventus-senectus* referida al Papa: joven de edad, pero viejo en sabiduría, oposición que sigue usando en varias partes de la *Poética*, puesto que, en resumidas cuentas, fue un juego atonímico característico de la cultura de ese tiempo: sociedad que vive y enfrenta novedades, pero que está fuertemente sostenida por lo antiguo. Esto último llega incluso a parecerle a él, como a otros, una espada de doble filo, pues por una parte contiene una serie de valores fundamentales para el hombre, pero, por otra, no deja de contener también partes oscuras que deben dejarse atrás. Es entonces cuando vemos

que, a veces, la oposición le sirve para remarcar lo negativo, pues, en la medida que lo viejo puede significar lo trillado o lo pagano, ya sea en literatura o religión respectivamente, es un elemento que el hombre de su tiempo debe superar.

No es intención de este trabajo hacer el estudio específico de las más de setenta figuras que están presentes en la obra. Tal tarea, en parte, la han acometido Ernest Gallo y Marjorie Woods, quien tiene excelentes artículos no sólo sobre el significado y uso de ellas en la *Poética Nueva*, sino también sobre la forma en que han sido entendidas por los glosadores de diversos manuscritos.

La relación de figuras de la *Poética Nueva* sigue casi el mismo orden que presenta la *Retórica a Herenio* y están absolutamente todas sólo en los dos poemas mayores, lo que significa que hay más a lo largo de la obra, para revisarlos recurrimos al cuadro comparativo que hemos tomado de Murphy ¹² y, al ver las figuras del *Barbarismo* de Donato, encontramos que también están todas ellas.

Presento el cuadro de figuras retóricas de la *Retórica a Herenio* que Murphy tiene ¹³ para que vea la ordenación mencionada y se siga en las glosas

¹² Cfr. cap. VI, pp. 162-164.

¹³ MURPHY, James J., op. Cit., pp. 33-34.

TESIS CON FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO XIII
LAS FIGURAS

428

marginales de la edición de la obra de Geoffroi ¹⁴.

<i>Figuras retóricas</i>	21.- <i>transitio</i> (transición)	43.- <i>abusio</i> (catecesis)
1.- <i>repetitio</i> (epanáfora)	22.- <i>correctio</i> (corrección)	44.- <i>translatio</i> (metáfora)
2.- <i>conversio</i> (antistrofa)	23.- <i>acultatio</i> (paralipsis)	45.- <i>permutatio</i> (alegoría)
3.- <i>complexio</i> (entrelazamiento)	24.- <i>disiunctum</i> (disyunción)	<i>Figuras de pensamiento</i>
4.- <i>traductio</i> (traslación)	25.- <i>coniunctio</i> (conjunción)	1.- <i>distributio</i> (distribución)
5.- <i>contentio</i> (antítesis)	26.- <i>adiunctio</i> (adyunción)	2.- <i>licentia</i> (franqueza en el hablar)
6.- <i>exclamatio</i> (apóstrofe)	27.- <i>conduplicatio</i> (reduplicación)	3.- <i>diminutio</i> (disminución)
7.- <i>interrogatio</i> (interrogación)	28.- <i>interpretatio</i> (sinonimia)	4.- <i>descriptio</i> (descripción vivida)
8.- <i>ratiocinatio</i> (razonamiento a base de pregunta y respuesta)	29.- <i>commutatio</i> (conmutación)	5.- <i>divisio</i> (división)
9.- <i>sententia</i> (máxima)	30.- <i>permissio</i> (rendición)	6.- <i>frequentatio</i> (acumulación)
10.- <i>contrarium</i> (razonamiento por contrarios)	31.- <i>dubitatio</i> (indecisión)	7.- <i>expolitio</i> (refinamiento)
11.- <i>membrum</i> (colon)	32.- <i>expeditio</i> (eliminación)	8.- <i>commoratio</i> (insistencia en el tema)
12.- <i>articulus</i> (frase)	33.- <i>dissolutum</i> (asindeton)	9.- <i>contentio</i> (antítesis)
13.- <i>continuuatio</i> (período)	34.- <i>praecisio</i> (aposiopesis)	10.- <i>similitudo</i> (comparación)
14.- <i>compar</i> (isocolon)	35.- <i>conclusio</i> (conclusión)	11.- <i>exemplum</i> (ejemplificación)
15.- <i>similiter cadens</i> (de cadencia similar)	<i>Figuras retóricas especiales (tropos)</i>	12.- <i>imago</i> (símil)
16.- <i>similiter desinens</i> (de terminación similar)	36.- <i>nominatio</i> (prosopopeya)	13.- <i>effictio</i> (retrato)
17.- <i>adnominatio</i> (paronomasia)	37.- <i>pronomnatio</i> (antonomasia)	14.- <i>notatio</i> (perfilación de caracteres)
18.- <i>sibiectio</i> (hipófara)	38.- <i>denominatio</i> (metonimia)	15.- <i>sermocinatio</i> (diálogo)
19.- <i>gradatio</i> (clímax)	39.- <i>circumitio</i> (perífrasis)	16.- <i>conformatio</i> (personificación)
20.- <i>definitio</i> (definición)	40.- <i>transgressio</i> (hipérbaton)	17.- <i>significatio</i> (énfasis)
	41.- <i>superlatio</i> (hipérbole)	18.- <i>brevitas</i> (concisión)
	42.- <i>intellectio</i> (sinécdoque)	19.- <i>demonstratio</i> (demostración ocular)

¹⁴ GEOFFROI de Vinsauf. *La Poética Nueva*. México: UNAM, 2000, pp. 39-42, 44-52.

Por nuestra parte, hemos intentado penetrar en su concepción como teoría de la literatura y en sus fundamentos filosóficos. Sin embargo, no podemos dejar de lado la relación que tan abundante uso de figuras tiene con el resto de la cultura gótica, su arquitectura, sus esculturas y pinturas. Para ello, si buscamos las referencias profundas, debemos entender dos puntos: los cambios y las continuidades de la época, y el papel que jugó en ella la percepción de lo sensible, especialmente en los místicos de San Víctor, en los artistas y en teóricos como Geoffroi.

Desde Gregorio de Nisa, Agustín de Hipona y Dionisio el Areopagita, pero sobre todo en el primero, se planteó claramente la importancia que los sentidos tienen para percibir las cosas y, a través de ellas, percibir y reconocer la divinidad. Gregorio dice: *Para hablar con propiedad, no hay más que una facultad, el espíritu, que está en nosotros y que se esparce a través de nuestros sentidos para percibir las cosas. Así, el espíritu por los ojos contempla el mundo visible, por el oído entiende lo que se dice; es por el espíritu que ama lo que le encanta y rechaza lo que le desagrada ...*¹⁵

Con tales palabras introduce una larga defensa de las percepciones

¹⁵ GREGORIO de Nisa, op. cit., p.99.

sensibles que fueron dadas por Dios y que deben servir para buscar, encontrar y amar a Dios en todo lo que existe. Agustín, por su parte, también da prioridad al alma sobre los sentidos, pero, a pesar de que no los aprecia tanto como Gregorio, no puede dejar de señalar que no es superflua la experiencia sensible ¹⁶.

Como hemos visto antes, la postura filosófica y teológica de Gregorio y Pseudo-Dionisio, y especialmente el misticismo del segundo, da un valor relevante a las manifestaciones artísticas como vía de representación de la divinidad, dado que ella impacta los sentidos de los hombres y los acerca a Dios.

Sin duda, ideas semejantes alimentaron la corriente mística del siglo XII, provocando el surgimiento de lo que atinadamente se ha llamado *la explosión del gótico*, sin olvidar que su otra raíz está en los acontecimientos históricos característicos: la movilidad, el aumento de población, el nacimiento de ciudades, etc.

Si el estilo románico había seguido fuertes líneas horizontales, el gótico, que nace en el siglo XII, busca amplificarse hacia las alturas, a través de caminos que perfiladamente buscan el cielo, como la *amplificatio* de la cultura

¹⁶ Cfr. AGUSTIN de Hipona, *De libero arbitrio*, II, 8, 21-22; y HIRSVHBERGER, Johannes, op. cit., pp. 294-295, 304-305.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN¹³

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
CAPÍTULO XIII
LAS FIGURAS

literaria. Si el románico estaba asentado en fuertes muros, el gótico horada las paredes para que entre la luz, pues Dios es luz, y narra en vitrales coloridos y riquísimos las más diversas historias, casi todas de contenido cristiano o histórico-político, así también la literatura narra sus historias con las figuras o colores, que a su vez la arquitectura utiliza en cada parte de la piedra, ya sea repitiendo motivos de flores, como las flores o tópicos de la retórica de Geoffroi; ya sea en variedad constante, con el fin de buscar la novedad y abandonar lo trillado, tal como lo recomienda la *Poética Nueva* para la construcción de la obra literaria. Se llegó a puntos de verdadero equilibrio matemático en la arquitectura y también al colmo de los adornos, tanto en el vidrio como en la piedra; incluso ahora discuten los arquitectos si los arbotantes sirven realmente para recibir el esfuerzo lateral de arcos y bóvedas, o si, al menos en algunos edificios, son sólo adornos.

Las cejas de la mujer descrita por Geoffroi son muestra de los arcos ojivales característicos del gótico, así como su largo cuello es la columna esbelta de las catedrales, y su amplia y elevada frente se reconoce en la elevación de sus torres.

Nuestra Señora de París y Chartres, de la segunda mitad del siglo XII, son ejemplo del gótico, arte urbano, que seguramente conoció Geoffroi. Las esculturas en portadas llenas de rosetones, de hojas, de un sinnúmero de motivos; las agujas que tienden a lo alto, junto con los mosaicos de colores de los vitrales estaban hechos a la medida de una cultura con su ideología, su filosofía, su religión, su historia. Una sonrisa, un gesto dulce, el ademán fiero, los trabajadores, los peregrinos, los relatos bíblicos, las hazañas de los héroes, se unen casi sin separación posible, en ese arte que acepta y canta lo humano y tiende a reproducir el arquetipo divino.

No fue sólo usar un tópico lo que condujo a Geoffroi a comparar la creación literaria con la construcción de una casa [vv. 43-44], fue la realidad de su propia época, en continuo trabajo de edificación, que nos ha dejado obras de tales características que siguen despertando admiración. En uno de los manuscritos estudiados por Woods ¹⁷, la glosa relacionada con la edificación va indicando las características de la altura, de lo largo, de la puerta y las ventanas, a fin de que los alumnos consideren también todos esos elementos en la elaboración de la poesía.

¹⁷ WOODS. Marjorie Curry. *Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the School of Medieval Europe*, op. cit., nota 28, p. 108-109.

En suma, utilizar la expresión *literatura figurativa* en la mayoría de las obras de este tiempo con un dejo despectivo, es algo equivocado que puede suceder si sólo se atiende a algunos ejemplos. La literatura figurativa y el arte gótico de ese tiempo deben estudiarse a partir de todo su valor simbólico y filosófico, en donde la figura es la parte patente, evidente, el objeto sensible que reviste la forma como contraposición a la materia indeterminada ¹⁸.

Para ejemplificar la estrecha relación que hay entre las artes, adjunto una copia de la parte inferior del vitral de Jesús (c. 1150). Se encuentra sobre la puerta real o principal de la Catedral de Chartres; visto desde el interior es el de la derecha, el central representa la Encarnación y el de la izquierda la Pasión.

En la parte inferior podemos ver la planta de ocho ramas que surge del centro de Jesús recostado; la mayoría de las ramificaciones del resto del vitral no cuentan con ocho ramas, sino con menos, excepto la de María y las de Dios. Todo ello se relaciona con la planta, también de ocho ramas, relativa al orden artístico de Geoffroi ¹⁹. En ambos casos, el origen de todas las cosas se encuentra en Dios Verbo.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

¹⁸ Cfr. Los términos *figura y forma* en el *Diccionario de filosofía* de José Ferrater Mora. (v. 2). Madrid. Alianza Editorial, 1990 ⁸⁰. pp. 1171-1172, 1269-1274.

¹⁹ Cfr. cap. XIII.

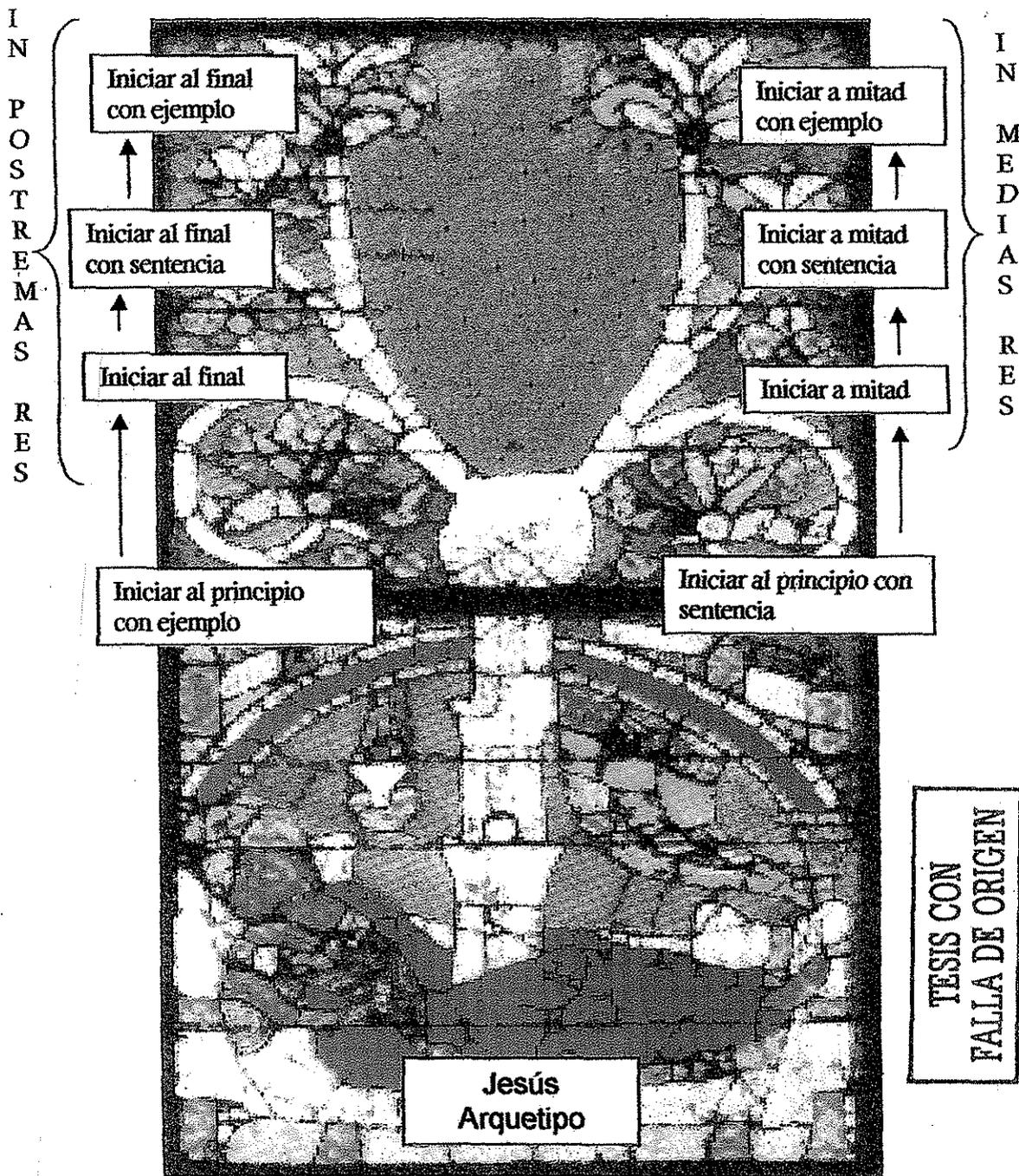
En consecuencia, si el mundo del siglo XII está lleno de procesiones, fiestas, guerras, etc., revestidas de rígidos y variados protocolos, así como de figuras, colores y adornos, es lógico que su arte sea el espejo en que más vivamente se nos muestra. Las metáforas, digresiones, hipérboles, prosopopeyas y todo lo que corresponde a lo figurativo, son el lenguaje característico para presentar su propia lectura del universo.

Pero, además, esa lectura debe ser comprendida por todos, porque esos escritores y maestros trabajan bajo la premisa de dar a conocer sus obras y de poner a discusión sus planteamientos. Así, los poetas son cantantes de y para sus comunidades; están atentos para ver qué gusta a los oyentes, y, al mismo tiempo, tienen la obligación de enseñar, el *docere* de la tradición clásica, que en este caso es enseñar las verdades cristianas y los hechos contemporáneos. Geoffroi, como muchos otros, sigue ese precepto; pero el *delectare* y el *commovere* clásicos también campean a lo largo de toda la *Poética Nueva*. Son constantes sus referencias al deleite que invade y entra por los sentidos; la poesía que propone agrada al oído, a la vista, tiene sabor y olor, y casi la tocamos, porque si el discurso está bien hecho, incluso tiene dientes y muerde [vv. 434-435]. Es una poesía que proporciona manjares y licores que satisfacen y embriagan [vv. 959-960]; para el oído y la vista son dulces y coloridos [vv.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

954 y 964-965, 1024-1025, 1041]. Los colores a veces son clarísimos, otras cubiertos por nubes claras; a veces, puesto que se refiere a las figuras, son graves y a veces leves, pero si se mezclan serán más dulces y sabrosos al estar sazonados con el sabor de los adornos [vv. 1225-1228]; y como también son flores, despiden la mejor fragancia [v. 1232], sobre todo si el poeta sabe conjuntarlas, ya florecidas, para provocar un concurso de perfumes y colores [vv. 1588-1590]. Esas son, en suma, las funciones del discurso poético: enseñar, deleitar y conmover, este último cabe en las dos primeras en tanto que la poesía de su época era fuertemente patética y ética, de ahí su gusto por apóstrofes, hipérboles, ironías y otras figuras de ese tipo. Los poemas de Cristo, Adán, el Papa, Ricardo y la Cruz, por un lado, y, por el otro los *exempla* tomados de Ovidio o los de la *res comica*, todos cumplen a cabalidad y dentro de las estructuras culturales de su momento con las tres funciones, sometidas a su vez a un fin, exponer la verdad cristiana y su verdad histórico-cultural.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Chartes Cathedral, text by Malcolm Miller, Photographs by Sonia Holliday and Laura Lushington, Hampshire, Great Britain, Pitkin, 1996^{2a}, p. 31.

EPÍLOGO

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

Memoria y actio

Son dos las razones por las que Geoffroi toca en sesenta y dos versos el tema de la memorización y en treinta y cinco el tema de la *actio* o recitación de la obra [vv. 1973-2069]. La primera razón es presentar completa la estructura retórica, siguiendo la tradición clásica. La segunda, y en mi opinión la más importante, es la necesidad que tiene el mundo medieval de aprender y saber contar de viva voz la literatura.

El mismo autor reconoce el esfuerzo que ha tenido el escritor para pulir su obra, pero hay tres jueces que determinan la calidad: la mente, la práctica y el oído. La mente es castigada para que no se detenga y para que regrese a revisar y llegue a la elección apropiada en una práctica continua; pero es, finalmente, el oído el que aprueba. Sin embargo esa actividad debe repetirse cuantas veces sea necesario.

La memoria es la célula de las delicias y no quiere tedios, pero no hay que abrumarla, sino nutrirla con medida y con buen alimento y buena bebida. Poco a poco, en partículas, se produce el placer de aprender, con más razón si el asunto es novedoso y debe reflexionarse. Después, se junta con otro asunto

aprendido igualmente, y se enlazan en la célula de la memoria y se practican. Sin embargo, cada quien debe ir de acuerdo con sus fuerzas.

Consciente siempre de que todo cuesta trabajo dice: *Hay algunos que quieren saber, pero no afanarse ... No me dirijo a ellos, sino a los que agrada tanto el saber como el trabajo del saber* [vv. 2031-2034].

La responsabilidad es, pues, un elemento fundamental para este maestro. No obstante, como buen maestro, propugna para que sea agradable el estudio, y respeta la individualidad de los alumnos: lo que agrada a Cicerón para ejercitar la memoria, puede ser diferente de lo que agrada a otros, y, como en última instancia ésta es una labor personal, solitaria, cada uno debe buscar el deleite de aprender, *porque sólo el deleite hace vigorosa la fuerza que nos permite memorizar* [vv. 2025-2026].

¿Cómo memorizaba Geoffroi? *Cuando quiero recordar para mí lo visto o lo oído o lo mencionado o hecho antes, converso conmigo mismo de esta manera: así vi, así oí, así repasé en mi mente, así actué ... imagino aquello y aquello otro* [vv. 2014-2020].

Ahora bien, una vez memorizado el asunto, todavía falta recitarlo. Tres son los lenguajes, *linguae*: el de la boca, el de la expresión retórica y el del gesto. El primero debe guiarse por el sentido para hacer las pausas, pero

además debe modular la voz de acuerdo al asunto; sin embargo, no se debe dejar arrastrar por los sentimientos, sólo debe imitarlos para tener un control perfecto de la *actio*, con ello la expresión que necesita el personaje representado es la adecuada, pues se evitan las exageraciones. La imitación también es la guía de los gestos y de la voz, de suerte que, si se logra una buena imitación de los tres lenguajes, se produce el alimento sabroso que alimenta al auditorio. Por el contrario, un asunto mal recitado, aunque la obra haya cumplido en la invención, la disposición, la elocución y la memoria, pierde toda alabanza.

La herencia de la retórica clásica, especialmente de Cicerón, no puede estar más clara en este punto, aunque creemos que Cicerón era un poco menos moderado en la *actio*.

La *peroratio* final [vv. 2070-2120], que aparece en las ediciones con el título de epílogo, es, como hemos referido en otro momento, la súplica para que se perdone al rey, lo que maneja a través de una serie de alabanzas hiperbólicas a Inocencio III y el obispo Guillermo, y donde ofrece a ambos este librito que está dedicado al primero.

Pero justamente antes del epílogo, cuando termina la expresión sobre el tema poético, Geoffroi de Vinsauf lanza su postura sobre el valor del lenguaje

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

en la historia y la cultura: *La fuerza proviene de la lengua, porque muerte y vida están sostenidas por el poder de la lengua ...*

¡Ojalá fueran más las veces en que sostiene a la vida!

Et sic hoc opus concludo

En las últimas décadas del siglo XII y las primeras del XIII, y en la franja que corre de Inglaterra a Italia pasando por Francia, vivió Geoffroi de Vinsauf. Como hombre preocupado por los sucesos de su tiempo, participó en acciones encaminadas a restaurar la paz y la concordia entre su país, Inglaterra, y su raíz religiosa, Roma, viéndose envuelto en aquellas contiendas que se daban para obtener la supremacía del poder. Su aportación, con la de otros que eran políticamente más importantes, logró que la casa real de Inglaterra continuara en el gobierno y que el Papa perdonara al rey inglés.

Entre otras medidas diplomáticas, Geoffroi ofreció al Papa su obra, *La Poética Nueva*, que nos lleva a conocer al intelectual y al maestro. Del primero nos dice que fue tanto un erudito como un hombre culto en la medida que refleja un conocimiento muy completo del tema, de los autores y de las corrientes de su tiempo.

Dentro del universo de la cultura filosófica de su momento, Geoffroi sigue una línea realista que tuvo su origen en los neoplatónicos y se perfiló con características propias en los siglos IX, XI y XII, de ahí surgió la teoría del arquetipo como origen y fuente de la invención poética, pero el arquetipo no es la *imitatio* clásica de los autores mayores, sino el arquetipo divino que debe encontrar el poeta.

Del universo de la cultura clásica antigua, Geoffroi toma la fundamentación teórica de la retórica, que había continuado viva, pero con transformaciones, a lo largo del medievo. En ella se encuentra la división del quehacer literario con sus cinco partes, así como las características de cada una de ellas.

En ese mismo universo, Geoffroi busca lo específicamente referido a la poética y sigue la línea de Horacio. Esto demuestra su reflexión en torno al problema de perfilar, de manera particular, lo poético.

El cambio y la continuidad de su época están reflejados en su obra al lograr una visión novedosa de la poética y al conservar la tradición clásico-neoplatónica-cristiana, en un todo coherente.

El cambio se propone al plantear con claridad el punto de partida de la poesía, así como su función; al ofrecer el orden artificial de la obra poética, y al

buscar el manejo figurativo de la *elocutio*, teniendo siempre en mente alejarse de lo trillado que produce cansancio en los oyentes.

Geoffroi pudo exponer lo anterior sólo después de una profunda reflexión sobre los autores que leyó y sobre el tema que expuso. La reflexión profunda para encontrar el punto medular de cada cosa está patente en la referencia constante al hombre interior, a la mente y a la razón.

En cuanto al maestro Geoffroi, éste se presenta a nuestros ojos como el hombre que atiende más a la significación que al término; debido a ello, su preocupación fundamental es que sus alumnos comprendan cómo pueden hacer poesía, en qué consisten los cambios, de qué manera se manejan las similitudes y los contrarios, cuáles temas pueden y deben cantar, etc., más que la referencia de nombres, que ya deben saber. Además les muestra que ser poeta es un deleite y debe producir deleite y enseñanza al público; pero que ello no es labor fácil, sino resultado del arduo y continuo esfuerzo.

Así pues, si el principio está en encontrar el arquetipo original que procede de Dios, el trabajo de transformarlo en poesía es propia del poeta, de manera que, eclécticamente, está uniendo las teorías que se basan en la inspiración, nunca mencionada por él, sino considerada en el sentido de

encontrar el modelo divino, con las teorías que se basan en el conocimiento técnico del arte, su práctica y la lectura de los mejores autores.

Hay otro Geoffroi, el hombre que comprende al hombre y goza de la vida. Si el deleite es una de las funciones de la *Poesía*, cuyo fin supremo es el retorno a Dios, mientras se está en este mundo, el hombre, débil y fuerte a la vez, puede disfrutar con la contemplación y admiración de la naturaleza, de sus congéneres, con la bebida, con las viandas, con las fiestas y sus cantos y bailes, y todo ello es digno también de ser cantado por el poeta.

Cuánto pudo comprender al hombre este cristiano lo vemos cuando pone en boca de Jesús su Dios: ... *yo soy como la causa remota de esta peste <la perdición del hombre>; seré, pues, la causa de su próxima salvación* [vv. 1495-1496].

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Abreviaturas

- BAC — Biblioteca de Autores Cristianos.
- FCE — Fondo de Cultura Económica.
- PG — J.P. Migne (ed.) *Patrologiae cursus completus*.
Series Graeca. Parrís 1857-1866.
- PL — J. P. Migne (ed) *Patrologiae cursus completus*.
Series Latina. París 1844-1855.
- UAEM — Universidad Autónoma del Estado de México.
- UNAM — Universidad Nacional Autónoma de México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA

Diccionarios

AYUSO de Vicente, María Victoria et al. *Diccionario AKAL de términos literarios*. Madrid: AKAL, 1997 (1990).

BAUER, J. B. *Diccionario de Teología bíblica*. Barcelona: Herder, 1985 (tr. Daniel Ruiz Bueno).

BERISTÁIN, Helena. *Diccionario de retórica y poética*. México: Porrúa, 1985, 508 p.

DUCROT, Oswald, Jean Marie Schaeffer y Mireille Abrioux. *Nuevo diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Madrid: Arredife Producciones, 1998 (ed. Española Marta Tordesillas)

DUCROT, Oswald y T. Todorov. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Argentina: siglo XXI, 1974 (1972) (tr. Enrique Pezzoni).

ESTÉBANEZ, Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza, 1996.

FERRATER, Mora José. *Diccionario de filosofía*. Madrid: Alianza Editorial, 1990 ^{8a}.

LIDELL, H. G., R. Scott y H. S. Jones. *Greek English Lexicon*. Oxford: The Clarendon Press, 1968.

PIMENTEL, Álvarez Julio. *Diccionario Latín-Español, Español Latín*. México: Porrúa, 1999, 998 p.

SOBRINO Ordóñez, Miguel Angel. *Catálogo de títulos honoríficos y sobrenombres de pensadores medievales*. México: UAEM, 1999, 261 pp.

Filosofía, retórica, poética y literatura.

AGUIAR e Silva, Víctor Manuel de. *Teoría de la literatura*. Madrid: Gredos, 1972 ^{2a}, (tr. Valentín García y ebra), 179 p.

ALCAZAR, Jorge, "The Nun's Priest's tale y sus fuentes a la luz de sátira menipea" en *Acta Poética 21*. México: UNAM, 2000: 197-216.

ARAGÜÉS Aldaz, José. "Modi locupletandi exempla. Progymnasmata y teorías sobre la dilatación narrativa del *exemplum*" en *Evphrosyne 15* (1997): 415-434.

BACKÈS, Jean-Louis. "Poética comparada" en *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI, 1994, (tr. con ayuda del Ministerio Francés de la cultura y la comunicación), 51-71.

BARTHES, Roland, *La antigua retórica*. Barcelona. Ediciones Buenos Aires, 1982, (tr. Beatriz Dorrióts), 80 p.

BERISTÁIN, Helena, “Novedad y tradición retórica” en *Nova Tellus* 8. México: UNAM, 1990: 197-221.

- “Poética, retórica y traducción literaria” en *Filosofía, retórica e interpretación*. México: UNAM, 2000, (Helena Beristáin y Mauricio Beuchot compiladores), 129-141.

BEUCHOT, Mauricio. *Aspectos históricos de la semiótica y la filosofía del lenguaje*. México: UNAM, 1987: 195 p. (Cuadernos del Seminario de Poética, 11).

- “Filosofía, retórica y analogía” en *Filosofía, retórica e interpretación*. México: UNAM, 2000, (Helena Beristáin y Mauricio Beuchot compiladores), 113-128.

- “El argumento “ontológico” de San Anselmo” en *Medievalia* 15. México: UNAM, diciembre 1993: 24-31.

- *El problema de los universales*. México: UAEM, 1997, (nueva edición, corregida y aumentada), 484 p.

- “Interpretación, analogía e iconicidad” en *La voz del texto, polisemia e interpretación*. México: UNAM, 1998, (cood. Mauricio Beuchot Puente), 25-38.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

448

- *La filosofía del lenguaje en la Edad Media*. México: UNAM, 1991^{2a}: 276 p.
 - *Signo y lenguaje en la filosofía medieval*. México: UNAM, 1993, (Publicaciones Medievalia 7), 159 p.
 - *Tópicos de filosofía y lenguaje*. México: UNAM, 1991: 247 p.
- BODELON, Serafin. *Literatura latina de la Edad Media en España*. Madrid: AKAL, 1989: 138 p.
- BOISSIER, Gastón. *La fin du Paganisme*. París: Librairie Hachette et C^{ie}, 1909: 452 p.
- BOTTON, Flora, "Literatura femenina en la Edad Media: María de Francia" en *Voces de la Edad Media*. (Actas de las Terceras Jornadas Medievales, eds. Concepción Company et al.), México: UNAM, 1993: 115-122.
- CALVO, Florencia y Gloria B. Chicote, "Caracterización del espacio urbano en los *faubliaux*" en *Medievalia 26*. México: UNAM, diciembre 1997: 9-16.
- CANALS Vidal, F. *Textos de los grandes filósofos*. Barcelona: Herder, 1979, 263 pp. (Curso de Filosofía Tomista, 13).
- CARABINE, Deirdre, "Eriugena's Use of the Symbolism of Light, Cloud, and Darkness in the *Periphyseon*" en *Eriugena East and West*. Notre Dame

London: University of Notre Dame Press, 1994, (ed. Bernard Mc Ginn and Willemien Otten), 141-152.

COHEN, Gustave. *La vida literaria en la Edad Media*. México: FCE, 1977, (tr. Margarita Nelken), 358 p.

COPLESTON, Frederick, S. I. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Ariel, 1978^{3a}, (vol. II, De San Agustín a Escoto, tr. de Juan Carlos García Barrón).

CUIDAUT, Francine. *El nacimiento del cristianismo y el gnosticismo. Propuestas*. Madrid: AKAL, 1996, (tr. de Fernando Guerrero), 72 p.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media latina*. México: FCE, 1975: 902 p.

DELMAR, Fernando. *El ojo espiritual. Imagen y naturaleza en la Edad Media*. México: UNAM, 1993.

ESTEFANÍA, Dulce N., "Epopeya heroica, poema histórico, panegírico poético: un intento de definición" en *Los géneros literarios*. (Actes del VII^è Simposi D'Estudis Clàssics, 21-24 de Marzo de 1983), Barcelona: Bellaterra, 1985: 55-72.

GALLO, Ernest, "The Grammarian's Rhetoric, The *Poetria nova* of Geoffrey of Vinsauf" en *Medieval Eloquence, Studies in the Theory and Practice of*

Medieval Rhetoric, Berkeley, Los Angeles. London: University of California Press, 1987: 68-84.

- *The Poetria Nova and Its Sources in Early Rhetorical Doctrine*. La Haya y París, 1971: 235 p.

GARCÍA, Ricardo M., "El libre albedrío en Orígenes y en San Agustín" en *Medievalia* 26. México: UNAM, diciembre 1997: 35-45.

GILSON, Etienne. *La Filosofía en la Edad Media, desde los orígenes Patrísticos hasta el fin del siglo XIV*. Madrid: Gredos, 1976 ^{2a}, (Biblioteca Hispánica de Filosofía, tr. de Arsenio Pacios y Salvador Caballero), 731 p.

GONZÁLEZ, Aurelio, "La imagen de la dama cortés" en *Voces de la Edad Media*. México: UNAM, 1993, (Actas de las Terceras Jornadas Medievales, eds. Concepción Company et al.), 135-155.

GRACIA, Jorge J.E. *Introducción al problema de la individuación en la Alta Edad Media*. México: UNAM, 1987, (tr. Benjamín Valdivia), 380 p.

HIRSCHBERGER, Johannes. *Historia de la filosofía*. Barcelona: Herder, 1973, (t.I. Antigüedad, Edad Media, Renacimiento, tr. y síntesis de historia de la filosofía española por Luis Martínez Gómez, S.I.), 621 p.

JAKOBSON, Roman. *Lingüística, Poética, Tiempo, conversaciones con Krystina Pomorska*. Barcelona: Crítica, 1980, (tr. de Joan A. Argente).

JENKINS, Claude, "Literatura" en *El legado de la Edad Media*. Madrid: Pegaso, 1944, (eds. C. y Crump. y E. F. Jacob, tr. de J. M. F.), 195-299.

KENNEDY, G. A. *Classical Rhetoric, and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1999^{2a}: 345 p.

KNOWLES, David. *The Evolution of Medieval Thought*. Longmans, London, Green and Co. Ltd., 1963^{2a}: 356 p.

KRISTEVA, J. et al. *(El) Trabajo de la Metáfora, Identificación/ Interpretación*. Barcelona: Gedisa, 1985, (tr. Margarita Mizraji), 172 p.

LÓPEZ Eire, Antonio. *Esencia y objeto de la retórica*. México: UNAM, 1996: 245 p.

LOTMAN, YURI M. *Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo, 1982, 364 pp. (Tr. Victoriano Imbert, col. Fundamentos, 58).

MADELÉNAT, Daniel, "Literatura y sociedad" en *Compendio de literatura comparada*. México, Siglo XXI editores, 1994, (tr. con ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación), 71-99.

MARTÍNEZ de la Escalera, Ana Ma., “La retórica o el privilegio de la palabra (consideraciones sobre filosofía y retórica)” en *Filosofía, retórica e interpretación*. México: UNAM, 2000: 31-58.

MEYENDORFF, John, “Remarks on Eastern Patristic Thought in John Scottus Eriugena” en *Eriugena East and West*. Notre Dame London: University of Notre Dame Press, 1994, (ed. Bernard Mc Ginn and Willermien Otten), 51-68.

MURPHY, James J., *La retórica en la Edad Media, historia de la teoría retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*. México: F. C. E., 1986, (tr. de Guillermo Hirarte Vaquera), 405 p.

PALAZON Mayoral, María Rosa, “La verdad en la literatura. Unas calas desde la hermenéutica” en *La voz del texto, polisemia e interpretación* México, UNAM, 1998, (coord. Mauricio Beuchot Puente), 9-23.

PANOFSKY, Erwin. *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*. Madrid: Cátedra, 1987.

PIMENTEL, Luz Aurora , “Descripción y configuraciones descriptivas” en *Acta Poética* 8. México: UNAM, otoño de 1987: 41-68.

- PRIANI Saisó, Ernesto, "Diálogo místico: pseudo-Dionisio el areopagita y Ramón Lull" en *Voces de la Edad Media*. México: UNAM, 1993, (Actas de las Terceras Jornadas Medievales, eds. Concepción Company et al.), 69-74.
- ROVIRA G., Ma. del Carmen, "El concepto de naturaleza femenina en el pensamiento teológico-filosófico medieval. Siglos XII y XIII" en *La naturaleza femenina*. Tercer Coloquio Nacional de Filosofía, México: UNAM, 1985, (ed. Graciela Hierro), 37-54.
- SANTERRES-SARKANY, Stéphane. *Teoría de la literatura*. Presses Universitaires de France: México: Publicaciones Cruz O., 1992, (tr. de María Carmen Ochoa Sierra), 112 p.
- SOBRINO, Miguel Ángel, "La interferencia del imaginario en la interpretación de textos" en *La voz del texto, polisemia e interpretación*. México: UNAM, 1998, (coord. Mauricio Beuchot Puente), 139-145.
- VENIER, Martha Elena, "La poética de Mateo de Vendôme" en *Heterodoxia y ortodoxia medieval*. México: UNAM, 1992, (Actas de las Segundas Jornadas Medievales, eds. Concepción Abellán et al.), 191-198.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

454

VIANELLO de Córdova, Paola, "Oralidad y escritura en la hermenéutica de la literatura griega antigua" en *La voz del texto, polisemia e interpelación*. México: UNAM, 1998, (coord. Mauricio Beuchot Puente), 39-46.

WAHNÓN Bensusan, Sultana. *Introducción a la historia de las teorías literarias*. Granada: Universidad de Granada, 1991: 187 p.

WOODS, Marjorie C., "A Medieval Rhetoric Goes to School - and to University: The Commentaries on the *Poetria nova*" en *A Journal of the History of Rhetoric* 9. Berkeley and Los Angeles, University California Press: Winter 1991, vol. IX: 55-65.

- *An Early Commentary on the "Poetria nova" of Geoffrey of Vinsauf*. New York: Garland Medieval Texts 12, Garland Publishing, Inc., 1985.

- "An Unfashionable Rhetoric in the Fifteenth Century" en *Quarterly Journal of Speech* 75. Communication Association, Annandale, Va., August 1989: 312-320.

- "In a Nutshell: *Verba* and *Sententia* and Matter and Form in Medieval Composition Theory", *The uses of manuscripts in Literary Studies: Essays in Memory of Judson Boyce Allen*, eds. Charlotte Cook Morse, Penelope Reed Doob, and Marjorie Curry Woods, *Studies in Medieval Culture* 31. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, 1992: 19-40.

- "Poetic Digression and the Interpretation of Medieval Literary Texts" en *Acta conventus neo-latini sanctandreami*. (Proceeding of the fifth International Congress of Neo-Latin Studies), San Andrés: I. D. Mc Farlane, agosto-septiembre 1982: 617-626.

- "Some Techniques of Teaching Rhetorical Poetics in the School of Medieval Europe" en *Learning from the Histories of Rhetoric: Essays in honor of Winifred Bryan Horner*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1993: 91-113.

WULF, Mauricio de. *Historia de la filosofía medieval*. México: Jus, 1945, (t. I. Desde los orígenes hasta el fin del siglo XII, tr. de Jesús Toral Moreno).

Fuentes

Usaremos las abreviaturas acostumbradas: PG para Patrología Griega y PL para Patrología Latina, que nos conducen a las clásicas ediciones de Migne.

PATROLOGIAE CURSUS COMPLETUS seu bibliothecae universalis, integra, uniformis, commoda, oeconomica, omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum. Sive Latinorum, sive Graecorum. Series prima (Graeca). Series secunda (LATINA). Accurante J. P. Migne. Parisiis: Apud Garnier Fratres, Editores et J. P. Migne successores.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

456

AGUSTÍN de Hipona. Agustinus Hipponiensis, *De civitate Dei*. PL, 41.

ALÁN de Lille. Alanus de Insulis, *De planctu naturae y Distinctiones dictionum Theologicalium*. PL 210.

ALEJANDRO de Villadei. *El doctrinal, Una gramática latina del Renacimiento del siglo XII*. Madrid: AKAL, 1993, (tr. Marco A. Gutiérrez Galindo), 229 p.

BROWN, Michelle P. *Western Historical Scripts*. London: The British Library, 1990: 138 p.

CANALS Vidal, F. *Textos de los grandes filósofos. Edad Media*. Barcelona: Herder, 1991 ^{4a}: 263 p.

CICERÓN, M. T. *Disputas tusculanas*. México: UNAM, 1979, (2 vols., tr. Julio Pimentel Álvarez).

- *Sobre la naturaleza de los dioses*. México: UNAM, 1976, (tr. Julio Pimentel Álvarez), 159 y CLXXXIV p.

ERÍGENA, Juan Escoto, *Commentariorum in hierarchiam coelestem S. Dionysii Areopagitae secundum interpretationem Joannis Scoti ad Ludovicum regem Francorum, filium Ludovico Grossi, qui aedem D. Victoris parisiensis aedificandum curavit, libri X*. PL, 122.

- *De divisione naturae libri quinque* (especialmente el *liber primus* y el *liber secundus*). PL, 122.

- *Joannis Scotti Versio operum S. Dionysii Areopagitae*. PL, 122 [col. 1023 y ss.

FARAL, Edmond, *Les Arts Poétiques du XII^e et du XIII^e siècle*. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age. Paris: Librairie Ancienne Honore Champion, 1929: 383 p.

Contiene los textos latinos con edición crítica de Mathieu de Vendôme, *Ars versificatoria*; Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi*, *Summa de coloribus rhetoricis*; Èvrard L'Allemand, *Laborintus*; un análisis de la obra de Jean de Garlande bajo el título de *Poetria*.

GEOFFREY de Monmouth. *Historia de los reyes de Britania*. Madrid, Siruela, 1984 (ed. preparada por Luis Alberto de Cuenca), 223 p.

GEOFFREY of Vinsauf. *Poetria nova*. Toronto, Canadá: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1967 (tr. Margaret F. Nims), 110 p.

- *La Poética Nueva*. México: UNAM, 2000 (Tr. Carolina Ponce), 74 p.

- "The New Poetics", en *Three Medieval Rhetorical Arts* (ed. James J. Murphy), Berkeley. Los Angeles, and London: University of California Press, 1971, (tr. al inglés de Jane Battzell Koppi), 29-108.

- *Documentum de modo et arte dictandi et versificandi (Instruction in the Method and Art of Speaking and Versifying)*. Milwaukee, Wisconsin: Marquette University Press, 1968 (tr. al inglés e introducción de Roger P. Parr), 98 p.

GREGORIO de Nisa. *La Création de L'homme*. Paris-Lyon: Du Cerf y De L'Abeille, 1943 (int. y tr. al francés de Jean Laplace, S. I.), 256 p.

GREGORIUS Nyssenus, *De opificis*, P G,44: 124-256.

HONORIUS Augustodunensis, *De imagine mundi* (especialmente el cap. II, *De creatione mundi*), y el *Commentarium in Timaeum*. PL, 172.

HUGO de S. Victore, *Adnotationes in Pentateuchon*. PL, 175.

- *Eruditio didascalica, libri septem* (especialmente *liber primus, cap. XI*). PL, 176.

- *Quaestiones in epistolas Pauli* (Q. XCIX). PL, 175.

ISAAC de Stella. *Sermo XXIV. In eodem Festo VII*. PL, 194.

Life in the Middle Ages. Monks, Friars and Nuns (vol. IV), selected, translated and annotated by G. C. Coulton, Cambridge: University Press, MCMXXX: 395 p.

Lírica Latina Medieval I, Poesía profana, ed. bilingüe preparada por José Oroz y Reta y Manuel - A. Marcos Casquero, Madrid: BAC, 1995: 628 p.

LORRIS de Guillaume / Jean de Meun. *Roman de la Rose*, Edición de Juan Victorio, Traducción de Juan Victorio, Madrid: Catedra (Letras Universales), 1987: 629 p.

- *Le Roman de la Rose*, Texte mis en français moderne par André Mary, Post face et bibliographie de Jean Dufaurnet, Paris: Gallimard, 1984: 411 p.

MANUSCRITOS de la *Poetria nova* de Godofredus de Vinosalvus: 3699, 9589, Biblioteca Nacional, Madrid.

MAXIMUS Confesor, *Selected Writings*. Translation and notes by George C. Berthold. Introduction by Jaroslav Peukan. Preface by Irénés - Henri Dalmais, O. P., New Yor.,: Mahnan, Paulist Press, 1985: 240 p.

MAXIMUS Confessor, vel Maximus Homologetes. *Quaestiones et dubia*, editor J. H: De Clerck [Corpus Christianorum. Series Graeca 10]. Turnhout: Brepols, 1987: 3-170.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

460

Medieval Latin, ed. K. P. Harrington, rev. Joseph Pucci, with grammatical introduction by Alison Goddard Elliott. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1997^{2a}; 679 p.

PERSIO. *Sátiras*. México: UNAM, 1987, (tr. Germán Viveros), 27 y CXXXIV p.

PLATON, *Diálogos IV. Filebo, Timeo, Critias*. Madrid: Gredos, 1992, (tr. Francisco Lisi. *Timeo*, 125-261).

PORFIRIO, "Isagoge" en Aristóteles, *Tratados de lógica* (El Organon), México: Porrúa, 1981 ("sepan cuantos..." 124).

PSEUDO-DIONISIO, Areopagita. *Obras completas*. Madrid: BAC, 1995^{2a} (ed. preparada por Teodoro H. Martín-Lunas, pres. por Oligario González de Cardedal), 417 p.

PSEUDO-DIONYSIUS, Areopagita, *Corpus Dionysiacum: De Caelesti hierarchia, de ecclesiastica hierarchia, de mystica theologia epistulae*, Editore G. Heil y A. M. Ritter [Patristisches Texte und studien 36]. Berlin: De Gruyter, 1991: 7-231.

QUINTILIANO. *Institutio oratoria*. Oxonii, e typographeo Clarendoniano, MCMLXX (2 tomos).

SÉNECA. *Cartas Morales*. México: UNAM, 1951 (tr. José M. Gallegos Rocaful. Vol. I).

Historia y cultura

ADAMSON, J. W., "Instrucción" en *El Legado de la Edad Media*. Madrid: Pegaso, 1944 (eds. C. G. Crump. y E. F. Jacob, tr. de J. M. F.), 774 p.

ALPHANDÉRY Paul y Alphonse Dupont. *La cristiandad y el concepto de cruzada. Las cruzadas.. (siglos XII - XIII)*. México: UTEHA, 1962. (tr. Aurelio Garzón del Camino, *La evolución de la humanidad*, t. LVIII), 242 p.

BARBIER, Frédéric. *Histoire du livre*. París: Armand Colin, 2000 (collection U. Histoire), 304 p.

BISHOP, Morris. *The Middle Ages*. Bostón: Houghton Mifflin Co., 1968: 350 p.

BLOCH, Marc. *La sociedad feudal*. Madrid: AKAL, 1986 (tr. Eduardo Ripoll Perelló), 528 p.

BÜHLER, Johannes. *Vida y cultura en la Edad Media*. México: F. C. E., 1946 (tr. Wenceslao Roces), 324 p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

462

CANTOR F., Norman. *The Civilization of the Middle Ages*. New York: Harper Collins, 1993^{4a}: 604 p.

CASTELLA, Gastón. *Historia de los Papas*. Madrid: Espasa Calpe, 1970 (tomo I, Desde San Pedro hasta la Reforma Católica, tr. Victorio Peral Domínguez), 330 p.

DUBY, Georges. *Economía rural y vida campesina en el Occidente medieval*. Barcelona: Altaya, 1999 (tr. Jaime Torras Elías), 546 p.

- *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*. Barcelona: Argot, 1983^{2a} (tr. Arturo R. Firpo), 484 p.

- *Mujeres del siglo XII, Eloísa, Leonor, Iseo y algunas otras*. México, D. F.: Editorial Andrés Bello, 1995 (tr. Mauro Armiño), 172 p.

FOSSIER, Robert. *La Edad Media*. Barcelona: Crítica, 1988. (3 vols.) (tr. de Juana Bignozzi, Marta Carrera, Marga Latorre, Pedro Roqué Manuel Sánchez y Rafael Santamaría, vol. 2).

GARCÍA de Cortázar José Ángel y José Ángel Sesma Muñoz. *Historia de la Edad Media. Una síntesis interrelativa*. Madrid: Alianza-Universidad, 1997, 999 p.

GIES, Frances and Joseph. *Daily Life in Medieval Times*. New York: Black

Dog and Leventhal, 1990^{3a}, 399 p.

- *Life in a Medieval Village*. New York. Harper Perennial, 1990, 257 p.

GOLDSMITH, Oliverio. *Historia de Inglaterra*. Madrid: Imprenta y establecimiento del grabado de los ss. Gonzalez, y Castello, 1846 (tomo I, tr. De Ángel Fernández de los Ríos).

GREGOROVIVUS, Ferdinand. *Roma y Atenas en la Edad Media y otros ensayos*. México: F. C. E., 1946. (2a. reimpresión 2001, tr. y prólogo de Wen - Rocés), 415 p.

GRENDLER, Paul F. *Schooling in Renaissance Italy, Literary and Learning, 1300-1600*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1991, 477 p.

GUCLIELMI, Nilda, "La cultura del ocio" en *Acta historica et archaeologica Medieevalia 18* Barcelona: 1997: 135-153.

HUIZINGA, Johan, *El otoño de la Edad Media*. Madrid: Revista de Occidente, 1971^{3a} (tr. José Gaos), 512 p.

KEMPF, Fiedich et. al. *Manual de Historia de la Iglesia*, (vols. III y IV) (ed. Jedin Hibert), Barcelona: Herder, 1970 (tr. Daniel ruiz bueno).

KOSMINSKY, E. A. *Historia de la Edad Media*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1959 (tr. de Olga Filator), 317 p.

LAING, Lloyd and Jennifer. *Medieval Britain, the Age of Chivalry*. New York: St. Martin's Press, 1996: 224 p.

LE GOFF, Jacques. *La bolsa y la vida. Economía y religión en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa, 1996 (tr. Alberto L. Bixio), 152 p.

- *La baja Edad Media*. México: siglo XXI, 2000^{13a} (tr. Lourdes Ortiz, Historia Universal, vol. II), 336 p.

- *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*. Barcelona: Gedisa, 1996. (tr. Alberto L. Bixio), 187 p.

- *Los intelectuales en la Edad Media*. Barcelona: Gedisa editorial, 1996. (tr. Alberto L. Bixio, serie CLA.DE.MA, Historia), 171 p.

- *Tiempo, trabajo y cultura en el occidente medieval (18 ensayos)*. Madrid: Taurus, 1983. (tr. Mauro Armiño), 410 p.

LLORCA, B. S. I. *Historia de la Iglesia Católica*. Madrid, 1953.

- *Historia de la Iglesia Católica, en sus cuatro grandes edades: Antigua, media, nueva, moderna*. Madrid: BAC, 1958 (vol. II, Edad Media (800-1303).

LOTMAN, Jurii M. Y Escuela de Tartu. *Semiótica de la cultura*. Madrid: Cátedra, 1979, 245 pp. (tr. Nieves Méndez).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

465

MARROU, H. I. *Historia de la educación en la antigüedad*. Buenos Aires:

Eudeba, 1970^{2a}.

MARTÍNEZ, Rafael y Concepción Ruiz, "Matemáticas y luz en el Medievo",

en *Heterodoxia y ortodoxia medieval* (Actas de las Segundas Jornadas Medievales, eds. Concepción Abellán et al.), México: UNAM, 1992: 165-176.

MORRIS, Rosemary, "Northern Europe invades the Mediterranean, 900-1200" en *The Oxford History of Medieval Europe*. Oxford New York: Oxford University Press, 1988 (ed. George Holmes), 165-221.

MURRAY Alexander. *Razón y sociedad en la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1983 (tr. Joaquín Bernaldo de Quirós), 486 p.

PAGEAUX, Daniel-Henri, "De la imagería cultural al imaginario" en *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI editores, 1994, (tr. con ayuda del Ministerio Francés de la Cultura y la Comunicación), 101-131.

PATROLOGIAE Cursus Completus. *Seu bibliotheca universalis, integra, uniformis, commoda, aeconomica, omnium ss. patrum, doctorum, scriptorumque ecclesiasticorum. Sive Latinum, sive Graecorum. Series prima (Graeca), Series Secunda (Latina) Accurante J. P. Migne. Parisiis.*

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

466

PETIT-Dutaillis, Ch. *La monarquía feudal en Francia y en Inglaterra.*

México: UTEHA, 1961 (tr. Leonor de Paiz), 341 p.

PIRENNE, Henri. *Historia de Europa.* Desde las invasiones al siglo XVI.

México: 1942. (tr. de Juan José Domenchina), 475 p.

- *Las ciudades de la Edad Media.* Madrid: Alianza, 1989^{9a} (tr. Francisco Calvo), 109 p.

POWER, Eileen. *Gente de la Edad Media,* Buenos Aires: Eudeba, 1996, 287 pp (tr. Virginia Erhart).

RAMOS, Oliveira. *Los papas y los emperadores: Edad Media.* México: Oasis, 1973: 511 p.

REGAN, Geoffrey. *Lionhearts Richard I, Saladin and the Era of the Thirid Crusade.* New York: Walker and Company, 1998: 254 p.

ROJAS, Beatriz. *Obras selectas de Georges Duby.* México: F. C. E., 1999 (Presentación y compilación de Beatriz Rojas), 469 p.

RUIZ Domenec, J. E. *La memoria de los feudales.* Barcelona: ARGET, 1984: 267 p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

467

SÁNCHEZ, Herrero, José, "El trabajo del clero en la Edad Media" en *Actas historica et archaeologica Medievalia* 18. Barcelona: Facultat de Geografia i Historia, Universitat de Barcelona, 1997: 91-134.

SAMARKIN, V. V. *Geografía histórica de Europa occidental en la Edad Media*. Madrid: AKAL, 1981 (tr. de Luis Carlos Nieto de Gregorio), 258 p.

SOUTHERN, R. W. *La formación de la Edad Media*. Madrid: Alianza, 1980. (tr. de Fernando Vela), 281 p.

- *The Oxford History of Medieval Europe*. Edited by George Holmes, colaboradores: Thomas Brown, Edward James, David Whitton, Rosemary Morris, Peter Denley, Malcalm Vale, Oxford University Press: Oxford-New York, 1986: 395 p.

VALE, Malcalm, "The Civilization of Courts and Cities in the North, 1200-1500" en *The Oxford History of Medieval Europe*. Oxford New York: Oxford University Press, 1988 (ed. George homes), 276-323.

VAUCHES, André. *La espiritualidad del occidente medieval*. Madrid: Cátedra, 1985 (tr. Paulino Iradiel), 146 p.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

TESIS DOCTORAL. CAROLINA PONCE HERNÁNDEZ
BIBLIOGRAFÍA

468

WHITTON, David, "The Society of Northern Europe in the High Middle Ages, 900-1200" en *The Oxford History of Medieval Europe*. Oxford New York: Oxford University Press, 1988, (ed. George Holmes), 109-164.