

RASGOS DE ORALIDAD EN LA *POETRIA NOVA* DE GODOFREDO DE VINSAUUF: UN ACERCAMIENTO A LA *MEMORIA* Y A LA *ACTIO/PRONUNTIATIO*

Ana Calvo Revilla

Universidad Autónoma de Madrid

1. Retórica y Poética medieval: Oralidad y escritura.

Toda arte poética es hija de su tiempo y cada período de la cultura produce un arte y unos principios artísticos propios, que gozaron entonces de vida propia, pero cuya imitación actual sólo llevaría a obras poéticas inanimadas -desposeídas del sentir y vivir interiormente de los hombres medievales-, pero a los que nos podemos acercar desde las aspiraciones espirituales que condujeron a su creación y cultivo.

La relación de la Retórica y la oralidad está presente desde su constitución como "ars bene dicendi" (Quintiliano, *Institutio oratoria*: 2, 17, 27).

Partiendo de la distinción que efectuó W. Ong entre oralidad primaria/secundaria (1996: 15 ss) la oralidad de la retórica es una oralidad secundaria (Albaladejo, 1999: 7-25), propia de culturas que poseen un conocimiento de la escritura, en la que la condición oral continúa estando presente, a pesar de la evolución y cambios que esta ciencia del lenguaje experimentó desde la Antigüedad hasta la época medieval.

La tradición preceptiva procedente de la Antigüedad clásica, recogida en las distintas Poéticas, Retóricas y los libros sobre la composición literaria cuyo fin era el cultivo artístico de la lengua latina, pasaron de la Antigüedad a la Edad Media (Murphy, 1986: 101ss.; 1989: 9-11), y fueron la base de las nuevas adaptaciones, dando lugar a tres tipos de tratados o *artes* (*artes poetriae*, *artes dictaminis* y *artes praedicandi*), o sea el arte de la poesía, el destinado a escribir las cartas, y el que toca a la predicación; respectivamente iban orientados a la composición literaria (sobre todo, en verso), a la labor de las Cancillerías y a cuanto podía comunicarse por cartas (pequeños tratados, etc.), y a la formación de los oradores para la comunidad cristiana, que recogía la tradición escrituraria judía (López Estrada, 1987: 148-149).

La Retórica clásica sobrevive en la Edad Media a través de dos fuentes de conocimiento: Bizancio y el Occidente europeo, puesto que en ambas mantuvo un lugar importante en la educación (Jaeger, 1988); en ambas culturas, la educación retórica se refería tanto al arte de hablar bien como a la escritura; si bien en el Este lo hizo básicamente a través de la imitación de modelos, de ejercicios de composición y de colecciones de ejemplos, en el Occidente surgieron nuevos manuales ampliando el campo de aplicación de la retórica al arte de escribir cartas, poesías y a la predicación.

Retórica y Poética habían mantenido ya desde época clásica una estrecha vinculación como disciplinas del discurso y, en consecuencia, como ciencias del texto y de su comunicación.

La Poética clásica, tal como aparece en el conocido tratado aristotélico, no desarrolló en su plenitud la dimensión elocutiva del texto retórico; tampoco en el tratado horaciano, *Ars Poetica*, hubo una sistematización de los recursos de expresividad lingüístico-literarios (García Berrio, 1984: 12-13), de ahí que la Retórica acogiera en su seno el estudio de esta dimensión elocutiva, a través del análisis de los mecanismos de ornato verbal, propios no sólo del discurso oral sino también del texto escrito. La Poética, ya desde sus primeras formulaciones, se concentró en los aspectos de constitución estética del sistema literario, en la teoría del *decoro estilístico* (García Berrio y Hernández, 1988: 13), sirviéndose de la Retórica para suplir sus carencias respecto al tratamiento de la ornamentación del discurso.

Las oportunidades para la oratoria política y judicial se desvanecieron tras la muerte de Cicerón y el establecimiento del Imperio, y la poesía se convirtió en una salida natural para la instrucción retórica que fue recibida en las mismas escuelas, tanto por oradores como por poetas (Prill, 1987: 129-147). Así, la Retórica que, en sus orígenes, había sido concebida como *ars suadendi* (*Orator*, 69), a partir de Cicerón y hasta la escolástica, ampliará su campo de acción sobre toda la literatura, concebida como *ars bene dicendi*; la Retórica pierde, de este modo, su condición inicial de ciencia del discurso oratorio y persuasivo, para convertirse en una ciencia del ornato verbal (García Berrio y Hernández, 1988: 12). Los distintos tratados, que van haciendo aparición a lo largo de estos siglos, consideran el discurso y el poema como idénticos, y en ellos la doctrina contenida en los manuales retóricos acerca del estilo y a su estructura se aplica a la poesía; se aprecia en ellos una síntesis Retórica-Poética, si bien la presencia de los componentes retóricos contenidos en los textos literarios no los convertirá en textos retóricos (Albaladejo, 1999: 9).

En una época en que el arte de escribir constituía un privilegio de unos pocos, un saber al que sólo tenía acceso un grupo restringido de la sociedad, es lógico que fueran desarrollándose los primeros tratados poéticos que contuvieran instrucciones sobre el modo de hacerlo; si bien los primeros tratados compuestos en el siglo XI fueron consagrados al arte epistolar (*ars dictaminis*), a finales del siglo XII comienzan a aparecer, en los círculos de Chartres y Orléans, tratados dedicados exclusivamente a la composición poética, auténticos manuales del arte poético, cuyo carácter preceptivo aparece plenamente consolidado: son las *artes poetríae*.

Durante un período de setenta y cinco años una serie de maestros de gramática europeos se consagran a la tarea de componer una serie de tratados encaminados a ayudar a quienes desearan componer en prosa y en verso; son las denominadas *artes poetríae*, en las que estarán presentes los principios retóricos (Reynolds, 1966).

La memoria que jugaba un papel importante en la enseñanza antigua y medieval de la literatura, en su mayor parte de carácter oral, refugiada en la oratoria y la enseñanza en los monasterios, se vino a hacer innecesaria (Yates, 1974: 72), aunque en ocasiones la formación gramatical que exigía del estudiante la lectura de los *auctores*, iba también acompañada de la memorización de citas, versos, etc., dada la escasez de manuscritos.

En la Edad Media, con el desarrollo alcanzado por las *artes dictaminis*, estrechamente asociadas a la escritura, se produce un trasvase del eje acústico-momentáneo al eje visivo-estable (Heilmann, 1975: 14 y Gauger, 1998: 19-20), que llevó consigo una menor dependencia contextual del producto lingüístico y casi el olvido de operaciones retóricas, como la *memoria* y *actio* (Chico Rico, 1987: 111-113). Encontramos algunos ecos de la memoria en el *Artis rhetoricae libri III* de Fortunaciano (Halm, 1863: 130-134), el *Liber de arte rhetorica* de Marciano Capella (Halm, 1863: 484) y en el *De Rhetorica* de Casiodoro (Halm, 1863: 500), si bien habrá que esperar a la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf (Faral, 1924: 197-262)¹ para poder encontrar referencias explícitas a las operaciones retóricas de *memoria* y *actio*; el carácter preceptivo de la *Poetria nova* se pone de relieve en el tratamiento que hace de estas operaciones, que, debido a la progresiva orientación literaria de la retórica y al desarrollo del carácter escrito que irá adoptando el discurso, va perdiendo el lugar que había alcanzado. En las artes poéticas siguientes, el *Ars versificatoria* de Mateo de Vendôme (Faral, 1924: 109-193), el *Ars versificaria* de Gervasio de Melkley (Faral, 1924: 328-330) y el *Laborintus* de Eberardo el Alemán (Faral, 1924: 336-377), no aparecen referencias a estas operaciones retóricas; y en el *De arte prosayca, metrica, et rithmica* de Juan de Garland sólo aparecen referencias indirectas al aludir a la *inventio* y a la facilidad que proporciona el disponer de lugares donde colocar las cosas que debemos recordar (Murphy, 1986: 186); hay alusiones a lo que el autor de la *Rhetorica ad Herennium* concebía como *memoria artificiosa*, constituida por un conjunto de recursos mnemotécnicos que se encuentran en los *loci* o *lugares* y en las *imágenes*.

No deja de ser sorprendente que un mundo de intercambios orales, como fue el mundo medieval, no mostrara mayor interés en estos aspectos relacionados con la comunicación y, en concreto, con la comunicación literaria y poética. Un factor decisivo será la escasez de referencias a la *actio* en uno de los manuales retóricos que gozó de mayor difusión durante el período que ahora abordamos, en la *Rhetorica ad Herennium* (el desarrollo más pormenorizado proviene del Libro XI de la *Institutio oratoria* de Quintiliano), y otro factor pudo ser la actitud de recelo que pudo surgir a raíz de ciertos planteamientos confusos dentro del seno de la Iglesia (Zumthor, 1994: 38-39).

Se puede apreciar a partir del siglo XII un renacimiento cultural (Haskins, 1927) que llevará consigo un despertar de la conciencia sobre el valor del gesto como medio de expresión, convertido en imagen y símbolo (Le Goff, 1991: 52), que contribuye al despertar de sus potencialidades expresivas y comunicativas.

Tanto el desarrollo de las *artes dictaminis* como el de las *artes poetriae*, también asociadas a la escritura como reflexión teórica-retórica, junto a las *artes praedicandi*, estrechamente asociadas a la oralidad, refuerzan la doble implicación oral-escrita de la retórica (Albaladejo, 1999: 9).

La *Poetria nova* permanece enmarcada en uno de estos grandes géneros retóricos medievales: el *ars poetriae*, que es la denominada gramática preceptiva o retórica de la versificación, destinada a aconsejar a los autores de un "futuro poema" (Kelly, 1966: 261-278 y Kelly, 1969: 117-148), a través de preceptos que provienen de la experiencia acumulado por éstos en su tarea docente, así como los procedentes de la observación. J. Murphy alude al hecho de que la mayor parte de sus cultivadores eran profesores de gramática y no del *ars rhetorica*, que se dedicaron con más intensidad a la producción de material escrito en detrimento de la *oratio* verbal (J. Murphy, 1986: 145), acumulando, sobre todo, consejos específicos para la composición de un futuro discurso.

La retórica clásica tuvo, como ha precisado G. Kennedy (1980: 189), una influencia considerable en estos manuales que versaban sobre la composición poética del verso latino que se

1.- No seguimos la versificación de E. Faral puesto que hemos hallado algunas erratas.

hacía en las escuelas de los siglos XII y XIII. Cuatro son los tratados clásicos que ejercieron una influencia importante sobre la teoría poética medieval: *De inventione* de Cicerón (Ward, 1978: 25-67), la *Rhetorica ad Herennium*, la *Institutio oratoria* de Quintiliano y el *Ars poetica* de Horacio, cuya popularidad está atestiguada tanto por las numerosas referencias a los mismos en los catálogos de las librerías medievales, como por los manuscritos que circularon en la Edad Media (Schultz, 1984), las referencias a través de citas por parte de los distintos autores de poéticas, así como por los comentarios elaborados a lo largo de la Edad Media de dichas obras, etc.

La oralidad en la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf

a) Rasgos de oralidad presentes en las *artes poetriae*

Durante la Edad Media, los tratados poéticos evidencian la especialización de obras, como las de Mateo de Vendôme (Faral, 1924: 109-193) y Godofredo de Vinsauf (Faral, 1924: 197-262), como manuales de versificación y elocución, en las que la atención a la obra versificada fue predominante, al ser las unidades rítmicas los medios de preservar la forma poética (Pozuelo Yvancos, 1988: 20). El verso es un factor de primordial importancia en la poesía medieval, cuya función es la de actuar como memoria de la poesía, signo de identidad y punto primordial de enlace con la tradición.

El marcado carácter teórico de estas artes poéticas y la concepción de que la creación poética esté sometida a reglas universales, conducirá a una interpretación racional de la poesía y a la formulación de preceptos y reglas que cubran todas las posibilidades creativas. Desvinculada ya de las finalidades persuasivas y oratorias que la caracterizaron en época clásica, la retórica influirá no sólo en los poetas de lengua latina sino también de lenguas vernáculas (Lewis, 1997: 148), contribuyendo así a la elaboración de unos principios estéticos aún bastante anclados en una concepción intelectualista del arte como construcción, ajena aún de una visión del arte como fuerza creadora (Eco, 1997: cap. 10).

El conjunto de textos que nos han legado los siglos X-XV, presenta una fase oral transitoria (Zumthor, 1989), en la que simultáneamente se dan procesos a un tiempo de oralidad primaria (en las que las fases de producción, transmisión y recepción de obras poéticas coinciden), junto a procesos de oralidad mixta (cuando la influencia del escrito permanece de manera externa, parcial y retardada) y de oralidad secundaria (marcada por la presencia del escrito), con el predominio de estos dos últimos tipos de oralidad. Del predominio de la oralidad segunda dan un buen testimonio las artes poéticas medievales y, en concreto, por ser el caso que estudiamos, la *Poetria nova* de Godofredo de Vinsauf. E. A. Havelock (Havelock, 1986: 76) señala, en este sentido, cómo hay un tipo de textos, no recogidos del pasado histórico sino existentes en el presente alfabetizado, que mantienen vínculos con la oralidad: están hechos para que hablen y se publicaban primero leyéndolos en voz alta. A lo largo de toda la Edad Media está atestiguada esta práctica: el público que escuchaba llevaba la palabra a otros, si bien incluso la lectura solitaria iba acompañada de la recitación en voz alta de lo que se estaba leyendo mientras se leía (Clanchy, 1979: cap. VIII).

Durante los siglos XII-XIII, que conocen la primera expansión de la escritura, todavía se revelan necesarios, para el buen funcionamiento de los textos, el espacio acústico de la voz y el espacio gestual del cuerpo (Zumthor, 1994: cap. XVIII).

La preocupación principal de todos los que escribían en la Edad Media era utilizar un medio expresivo que les capacitara para comunicar con sus oyentes, en un momento también de transición y de sustitución de unos métodos de comunicación de carácter auditivo por otros de carácter visual. Es preciso tener en cuenta que la poesía compuesta durante este período tenía como destino el ser oída, no ser leída en la mayor parte de las ocasiones, de ahí que el deseo de otorgar placer al oído sea una de sus finalidades primeras; factores como la selección de las palabras,

el ritmo de las frases, la secuencia lógica y disposición de las ideas, el empleo de la recurrencia, etc. sean, entre otros, rasgos que Godofredo de Vinsauf tendrá muy presente a la hora de elaborar reglas y preceptos. La literatura medieval, no hay que olvidarlo, se encuadra en el marco de una civilización en que la oralidad de las transmisiones predominó sobre la escritura (Zumthor, 1994: 347-348).

La poesía oral, debido a su configuración artística, despierta en el hombre, una sensación de peculiar agrado, así como una potenciación expresiva, debido, en gran medida, al papel ineludible, aunque no exclusivo, que juega la intuición sensible. En ella, como en cualquier otro objeto estético, deben distinguirse y armonizarse debidamente el plano sensible y el inteligible, la estructura y el contenido, la forma y la materia, etc.

Aunque no nos vamos a detener ahora en los rasgos de oralidad presentes en la formulación elocutiva de la *Poetria nova*, conviene recordar, sin embargo, que la palabra del orador o del poeta, si desea agradar y causar deleite, ha de llegar a los oídos de quien la escucha en una disposición adecuada, reflejo de la armónica distribución de sus elementos, así como de la regularidad del ritmo, de su variación y movimiento agradable, de la recurrencia de sus términos o locuciones, así como de la redundancia propiciada por la necesidad de seguir un discurso oral mientras se busca ayudar al oyente a captar las íntimas emociones humanas que se le pretenden transmitir.

Godofredo de Vinsauf se muestra plenamente consciente de que todo en la estructura artística posee pleno valor significativo —y lógicamente comunicativo—, y de que todo cristaliza la intuición emocional (García Berrio, 1994: 69-105 y 430 ss.).

El análisis detallado de los mecanismos elocutivos a lo largo de la *Poetria nova* (vs. 741-1971), subraya el valor educativo de estas artes, sobre todo en los aspectos relacionados con la formación del gusto estético. Como ha sido subrayado por el profesor Albaladejo, la oralidad ya está presente en la *elocutio*, en tanto que produce el nivel textual en el que entran en contacto el orador y los oyentes (Albaladejo, 1999: 17). La poesía, a través de la belleza del lenguaje, se pega al oído, cae en el alma del poeta y, desde allí, se desliza lentamente en la cima de la imaginación, de la fantasía y de la evocación del poeta y de sus oyentes. Una vez hallada la canción secreta del alma por parte del poeta, permanece incomunicable, como un arcano, a los otros; el poeta sólo la desvelará a quien comparta su secreto, a quien le acompañe en su camino de ensueños, de evocaciones y misterios, en un acto de comunicación poética. La poesía halla el sentido más hondo de lo real, y lo va creando a medida que va encontrando a quien le acompañe por esos senderos en los que el mundo se transfigura al contacto con la palabra y con la imagen poética.

b) Rasgos de oralidad en la concepción de la memoria y *actio/pronuntiatio* de la *Poetria nova*

Las operaciones retóricas más directamente relacionadas con la oralidad son las denominadas *operaciones no constituyentes de discurso* (Albaladejo: 1989: 57 ss.), la *memoria* y *actio o pronuntiatio*, por ser las que están más directamente relacionadas con la emisión del discurso y con su recepción por parte del oyente (Gómez Alonso, 1997). De ahí que la forma prototípica de realización del discurso retórico sea la comunicación oral (Albaladejo: 1999: 9), como sucede en época medieval en las *artes praedicandi* y en las *artes poetriae*.

El arte de la *memoria* pertenecía a la retórica y, como tal se transmitió a la tradición europea a través de tres fuentes primordiales que describen técnicas internas que dependen de impresiones visuales de gran intensidad: el *De oratore* de Cicerón, la *Rhetorica ad Herennium*, erróneamente atribuida a Cicerón, y la *Institutio oratoria* de Quintiliano. Dentro de los principios generales de la mnemónica, tal y como ha estudiado F. Yates, se encuentran: la necesidad de imprimir en la memoria una serie de *loci* o lugares comunes (con primacía del tipo arquitectónico), la colocación de las imágenes, por las que el discurso se va a recordar, dentro de la imaginación en

los lugares del edificio que han sido memorizados, el reavivar en la memoria los hechos, el ejercicio mnemotécnico, etc. (Yates, 1974: 13-67).

En un mundo carente de imprenta, el adiestramiento de la memoria por parte de los poetas revestía extraordinaria importancia, de ahí que Godofredo de Vinsauf le preste una atención esmerada. A lo largo de los versos 1973-2034 de la *Poetria nova* el autor da una serie de reglas y preceptos para el perfeccionamiento de la memoria, que tienen como principio básico la necesidad de una disposición ordenada, como ya se postulara en el libro III de la *Rhetorica ad Herennium*², texto muy conocido y usado en la Edad Media, falsamente atribuido a Cicerón, de ahí que durante el período medieval se creyera que los conceptos allí contenidos pertenecían a "Tullius". Es significativa, en este sentido, la alusión expresa a Cicerón contenida en la *Poetria nova* en el verso 2021.

La doctrina contenida sobre la memoria en la *Poetria nova*³ no hace sino reproducir el plan y el contenido del *Ad Herennium*: está presente la distinción entre la memoria natural/artificial, concebidas respectivamente según la concepción clásica: "La *memoria natural* es la que aparece de manera innata en nuestras mentes y nace al mismo tiempo que el pensamiento. La *memoria artificial* es la memoria que ha sido reforzada por cierto aprendizaje y una serie de reglas teóricas" (*Ad Herennium*, III, 16, 28).

Godofredo de Vinsauf, consciente de que la *memoria natural* tiene una capacidad innata en cada persona concreta no deja de recordar la conveniencia de no sobrecargarla de contenidos:

Puesto que la memoria es una cosa voluble, que no se someta a multitud de asuntos" (*Poetria nova*, vs. 1979-1980).

Lo que es demasiado para unos, es poco para otros: por esta razón que una fórmula justa adapte el peso a cada uno (*Poetria nova*, vs. 2010-2011).

En este sentido, son frecuentes y reiteradas las alusiones a la moderación y al ejercicio de la razón a la hora de discernir las propias capacidades memorísticas:

"La naturaleza ciertamente debe ser alimentada, no empachada" (*Poetria nova*, vs. 1984-1985).

Si bebes, refrena también la bebida con la razón: aunque puedas beber, no bebas; la bebida se toma para honra, no para carga; bebe como un hombre sobrio, no como un borracho; mejor rechaza la bebida el que tiene sed, que el vino un borracho (*Poetria nova*, vs. 1986-1991).

Arte y naturaleza se ayudan mutuamente a percibir la realidad y a examinarla, una vez que ha sido guardada en el depósito de la memoria. Godofredo de Vinsauf, consciente también de que quienes se ejercitan en la memoria pueden alimentarse tanto de los *loci* como de las *imágenes*, recuerda algunos consejos a tener en cuenta:

Cuando yo quiero recordar cosas que he visto, u oído, o recordado, o llevado a cabo con anterioridad, lo pondero de esta manera: así yo lo vi, así yo lo oí, así yo lo ponderé en mi mente, así yo llevé a cabo, o en aquella época, o en aquel lugar: los lugares, los momentos, las apariencias u otros signos similares los considero camino seguro que me conducen a esto (*Poetria nova*, vs. 2014-2019).

En estos versos recoge la doctrina ya contenida en el *Ad Herennium* sobre los *loci e imágenes*, siendo los primeros "ámbitos determinados por la naturaleza o por la mano del hombre, de dimensiones reducidas, completos y específicos, de características tales que podemos fácilmente

2.- Conviene tener presente que es éste el único tratado latino sobre el tema de la *memoria* que se ha conservado; en él están formulados los principios básicos sobre el arte de la *memoria*.

3.- Todas las traducciones que se contienen en el presente trabajo son nuestras.

te asirlos y abarcarlos con la memoria natural (Flor, 1988). Por ejemplo, una casa, un intercolumnio, una habitación, una bóveda o cualquier cosa parecida. Las *imágenes* son formas, símbolos, representaciones de aquello que queremos recordar" (*Ad Herennium*, III, 16, 29).

El texto poético presenta ciertas analogías con la concepción del espacio en la arquitectura medieval, donde todo es objeto de medición con vistas a un fin: convertirlo en un sistema de lugares en el que se realiza plenamente la *morada* del hombre (Zumthor, 1994: 90). Siguiendo también la doctrina clásica, señala Godofredo de Vinsauf la conveniencia de disponer los *loci* o lugares con orden, con el fin de poder situar en ellos muchas imágenes y, posteriormente, recordarlas y hacer uso de las mismas (*Ad Herennium*, III, 17):

Tienes sed de conocer todo esto: divídelo en partes pequeñas, y no tomes muchas a la vez, sino tomas cada vez una, y una parte mínima, y mucho menos de la que tus hombros sean capaces y quieran; de este modo habrá placer y ningún peso en la carga (*Poetria nova*, vs. 1994-1999).

Sólo el orden es garantía de eficacia, de tal manera que su empleo facilita el ejercicio mnemotécnico. Tanto los lugares como las imágenes se retienen con mayor fuerza cuanto mayor es su grado de organización y estructura. Godofredo de Vinsauf refleja su conocimiento sobre el funcionamiento de esta facultad humana y operación retórica, consciente de que de ordinario no percibimos elementos aislados sino formas y estructuras, de ahí que, por este mismo motivo, el poder de fijación de las imágenes esté en proporción directa con el grado de nitidez de las imágenes percibidas y su organización. El poema, las imágenes poéticas en él contenidas, no se reducen a transmitir una mera información; de ser así, una vez escuchado o leído, sería inútil volver a escucharlo o a releerlo; el poema permanece con vida propia y el recuerdo le otorga luz nueva, vida nueva, muestra su forma, su orden, la composición de las partes.

Junto a la necesidad de proceder con orden y a la de fijar los lugares e imágenes, y junto a la capacidad de evocación que esos mismos lugares e imágenes despiertan, si están debidamente asociados, está presente en el contenido de la *Poetria nova* la necesidad de reavivar la memoria de los hechos, lo ya sucedido:

Mientras el asunto es reciente y novedoso, vuelve sobre él con frecuencia y revísalo; después de esto, detente, espera un poco, respira. Después de que se interponga una breve demora, que otra parte sea requerida, y que después de haber sido memorizada de la misma forma, que, al fin, la práctica del mencionado aposento entrelace ambas partes, las consolide bien y las cimiente. Que una tercera parte se una a las otras dos con un nudo similar, y una cuarta a las tres anteriores (*Poetria nova*, vs. 1999-2006).

Ese recordar y evocar entraña un volver a caer en la cuenta de algo intuitivo, que ya se sabía pero que se había olvidado, descubrir algo que estaba dormido pero que vivía, tanto en el poeta como en el oyente.

Señala, del mismo modo, la capacidad artística que posee el poeta para ordenar de manera nueva las imágenes y, en consecuencia, generar otras nuevas, siendo así fuente de impulso creador:

Este método extiende su poder a todos los sentidos, aviva los embotados, ablanda los duros, ensalza aún más los agudos y flexibles (*Poetria nova*, vs. 2008-2010).

De este modo, la memoria contribuye de modo decisivo a despertar el ánimo del oyente con vistas a alcanzar niveles superiores de comunicación. Las imágenes, como fuente de fantasía y de ficción, despiertan el espíritu, le hacen capaz de obras grandiosas, de creación estética y artística. Es un recordar que posee el poder de despertar la conciencia de lo propio, son unos lugares o unas imágenes que funcionan como llaves que guardan las riquezas contenidas en la realidad, tanto interior como exterior al poeta.

Del mismo modo que en el *Ad Herennium* está presente la necesidad de auxiliar a la memoria excitando afectos emocionales, mediante imágenes sorprendentes y desacostumbradas:

“Cuando vemos en la vida diaria cosas insignificantes, ordinarias, habituales, no solemos recordarlas porque no hay nada novedoso ni extraordinario que conmueva nuestro espíritu. Pero si oímos o vemos algo que sea excepcionalmente vergonzoso, deshonesto, inusual, grande, increíble o ridículo, solemos recordarlo mucho tiempo [...]. Y esto sólo puede deberse al hecho de que las cosas ordinarias se borran de la memoria con facilidad, mientras que las cosas destacadas y novedosas permanecen más tiempo en la mente” (*Ad Herennium*, III, 22), en la *Poetria nova* su autor alude a la enseñanza de Cicerón relativa a la educación de la memoria a través de imágenes inusuales, es decir, de imágenes activas que tengan capacidad para sorprender e impresionar (*Poetria nova*, vs. 2021-2022): “y las imágenes han de ser activas, punzantemente definidas, des-acostumbradas y con capacidad para salir al encuentro y de impresionar la psique” (*De oratore*, II, LXXXVII, 358). Cada imagen lleva la impronta de su autor y Godofredo de Vinsauf no olvida que la poesía no es algo que pueda ser elaborado mecánicamente, sino que es una creación humana: poética, compuesta de varias identidades: la del autor y la de cuantos se acerquen a ella, que de alguna manera enriquecerán nuevamente el poema, con nuevas imágenes evocadas.

Godofredo de Vinsauf recoge esta teoría ciceroniana, si bien no deja de señalar la importancia de emplear y evocar imágenes sutiles, en primer lugar para el poeta, ya que serán recordadas en la medida en que presenten poder de significación para el propio poeta:

al que le gusta, también le es útil, porque únicamente la delectación fortalece la memoria (*Poetria nova*, vs. 2025-2026).

Son, de este modo, constantes en Godofredo de Vinsauf las alusiones al placer, a la necesidad de la delectación (*delectare*), del elemento novedoso y extraordinario que sorprenda, provoque sorpresa o admiración, y que, en consecuencia, evite el tedio o hastío en el oyente:

el aposento que recuerda es un aposento de placeres, y tiene sed placeres, no de tedio. (*Poetria nova*, vs. 1976-1977).

O, más adelante, refiriéndose al conocimiento, precisa:

El conocimiento, que es el alimento y la bebida del alma, debe ser probado con la misma norma: aliméntalo de manera que se presente como algo agradable, y no como una carga. (*Poetria nova*, vs. 1993-1994).

Y añade:

pero te equivocarás en estas cosas, a no ser que insistas en proceder de tal forma que te mantengas sin hastío. (*Poetria nova*, vs. 2006-2007).

Son también claras las alusiones al ejercicio y aprendizaje como condición imprescindible para la adquisición de la *memoria artificial*:

Que la práctica sea tu compañera: mientras el asunto es reciente y novedoso, vuelve sobre él con frecuencia y revísalo. (*Poetria nova*, vs. 1998-1999).

Para finalizar los versos consagrados a la *memoria* con esta consideración:

Hay algunos que quieren saber, pero no trabajar, ni soportar el estudio y el esfuerzo: este modo de proceder es perspicaz: quiere peces, pero no quiere pescar. No hablo para ellos, sino para aquellos a los que agrada tanto el saber como el esfuerzo de aprender. (*Poetria nova*, vs. 2031-2034).

En el marco de una sociedad todavía poco habituada a la práctica de la escritura, el predominio de la oralidad se manifiesta en que la realidad poética y literaria se convierte en texto comunicado mediante la operación de la voz y la acción de todo el cuerpo. Como ha subrayado P. Zumthor, la modalidad normal, por no decir única, de comunicación poética la constituía la *performance* propiamente dicha, espectacular, encuadrada en los límites de lo teatral, sin el apoyo ni la autoridad de un objeto gráfico; esta modalidad implica la presencia de un recitador o cantante,

en el que la acción del gesto, acompañando a la voz, se muestra primordial a la hora de conmover las almas y mentes de los oyentes (Zumthor, 1994: 349).

La voz y el cuerpo se constituyen en los vehículos fundamentales de transmisión de la literatura; ambos permanecen comprendidos bajo la operación retórica denominada indistintamente por la *Rhetorica recepta* como *actio/pronuntiatio* (Albaladejo, 1989, cap. 8).

A esta operación de la *actio/pronuntiatio* consagra Godofredo de Vinsauf los versos 2035-2069 de su arte poética, y en ella se nos señalan los tres lenguajes de los que se nutre y alimenta: la voz, el rostro y el gesto:

Al declamar en voz alta que suenen tres lenguas; que la primera sea la de la boca, la segunda que sea la del rostro del que habla, y la tercera la del gesto. (*Poetria nova*, vs. 2035-2036).

Es en la voz recitada donde el lenguaje exalta su potencia y fuerza, y donde la palabra se encuentra magnificada, donde produce excitación y exaltación, distintas a las de otros discursos de arte verbal.

Conviene tener presente que, ante un público en su mayoría analfabeto, la voz se convierte en elemento imprescindible para la percepción de la obra por todo tipo de públicos. Es en el marco de la comunicación oral en el que se encuadran las reglas y preceptos que da Godofredo de Vinsauf al futuro poeta. Todos los versos anteriores, consagrados a las distintas operaciones retóricas (*inventio, dispositio, elocutio, memoria*), van dirigidos a su emisión y recepción, siendo la voz y el gesto los encargados de dotar de vida al texto poético.

El medio principal de que dispone el poeta es la palabra, *sonido interno* que brota del objeto al que la palabra sirve de nombre. El empleo hábil de la palabra, la repetición, crea impresiones espirituales, descubre cualidades insospechadas de la palabra que la voz transfigurará en realidades nuevas, en *sonidos externos*. El poeta es el primero que oye sus palabras y sigue su llamada. La dicción ha de ser adecuada al tema que se esté tratando, en virtud del principio de *aptum* que recorre todo el sistema retórico. La armonización del todo en la ejecución de la palabra es el camino que lleva a la obra de arte. La voz es concebida como un instrumento al servicio de la belleza expresada por la materia poética:

La voz tiene sus leyes y debes guardar éstas de la siguiente manera: las cláusulas recitadas deben guardar sus pausas, y la pronunciación su acento. (*Poetria nova*, vs. 2037-2049).

La materia se transfigura al contacto con la palabra recitada o cantada y, sólo así, hace de la materia un objeto poético, creando un nuevo ámbito en el que la realidad adquiere brillo y relieve nuevos.

La poesía, también a través de la voz y del gesto, ha de contribuir a resaltar la belleza y pretender el halago de los sentidos, pretendiendo producir sensaciones; es este halago al oído el que Godofredo de Vinsauf tiene presente cuando aconseja cuidar la modulación de la voz y respetar sus leyes:

Modula tu voz de tal manera que no desentone de la materia, y que la voz no se extienda por otro sendero diferente hacia el cual se dirige la materia; que ambas vayan a la vez: que la voz sea una cierta imagen de la materia. (*Poetria nova*, vs. 2040-2043).

De lo contrario:

Si los contenidos se declaman incorrectamente, no tienen más alabanza que una recitación hecha con gracia, pero sin los otros requisitos mencionados (*Poetria nova*, vs. 2068-2069).

La poesía cae en el alma de quien la escucha, encendiendo luces nuevas en la imaginación naciente capaz de albergarla; la poesía se convierte en alimento del alma de quien la escucha, no sólo como quien recibe un alimento externo a la configuración de su ser sino como quien anhe-

la comprender el punto de vista del poeta.

Que una voz atenuada con moderación, sazónada con el doble condimento del rostro y el gesto, sea llevada al oído para alimentar la audición (*Poetria nova*, vs. 2060-2062).

Conviene también tener presente que la estructura poética en régimen de oralidad opera, ante todo, con la dramatización del discurso, y no exclusivamente con las gramaticalizaciones de los distintos procedimientos, y que, en consecuencia, las formas lingüísticas adquieren valor en la *performance* (Zumthor, 1983: 83 ss.), de ahí que el conjunto de preceptos estéticos relacionados con la *actio* se revele importante. Como señala el profesor T. Albaladejo (1999: 14), la importancia de la *actio/pronuntiatio* radica en que se trata de la operación que permite el acto de comunicación poética, al poner en contacto al poeta (orador), poema (discurso) y receptor (oyente).

El genio del poeta deberá dar voz a las palabras, a las sensaciones, sentimientos, intuiciones y pensamientos de una manera adecuada, e ir acompañada con el ritmo y movimiento de todo el cuerpo. El cuerpo se expresa, además de a través de las líneas dibujadas por el rostro, a través de señales corporales, gestos, que, unas veces, serán espontáneos y, otras, mediatizados por la voluntad expresa del poeta. La *Poetria nova* pone de relieve la función del cuerpo y del gesto en cuanto engendran la forma externa del poema (Zumthor, 1991: 12)⁴; cualquier gesto, aparentemente desprovisto de significado, pasa a adquirir gran fuerza significativa y expresiva, constituyendo un verdadero lenguaje, que perfecciona el lenguaje hablado, lo viste, adorna y enriquece:

y el movimiento exterior sigue al interior, y el hombre interior y exterior se mueven igualmente (*Poetria nova*, vs. 2050-2051).

El poeta, como cualquier otro artista, provocará necesariamente en el oyente y espectador, por mediación de la palabra y de su rostro y de su cuerpo, emociones más matizadas que las solas palabras no pueden expresar: la participación sensitiva más plena (auditiva y visual) contribuirá a hacer partícipe al oyente de tales vibraciones, de tal manera que el estado de ánimo del poeta y de su obra transfigure también el estado de ánimo del oyente. Godofredo de Vinsauf reivindica en estos versos dedicados a la *actio* la orientación pragmática de la comunicación retórica y poética: busca dar un sentido pleno al mensaje transmitido, desvelar el misterio, al pronunciar las palabras e incidir, por medio de ellas, en los oyentes.

Y no deja Godofredo de Vinsauf de subrayar el aspecto dramático de la poesía, que cobra en el período medieval una fuerza extraordinaria, pudiéndosele considerar como el aspecto más pertinente de la poética de esta época (Zumthor, 1972: 37). Los textos poéticos medievales precisan para su percepción y recepción plenas condiciones de auténtica teatralidad, al ser el texto necesariamente puesto en escena:

Si haces este personaje, ¿cómo te comportarás cuando declames? Simularás verdaderos enfados, sin estar furioso; en parte gesticularás como él, pero no totalmente; que tus ademanes sean los mismos en todo, pero no tan acentuados; mas bien muestra la materia como conviene (*Poetria nova*, vs. 2051-2055).

Pero la Edad Media será testigo de la aparición de un nuevo tipo de *actio*, una forma espontánea de comunicar mensajes oralmente, y que constituirá su arte propio y genuino, con unos criterios de mayor libertad, al margen de tanta teorización teórica, y que será la procedente de los juglares (Marimón Llorca, 1998).

Al acercarnos a cualquiera de las *artes poetriae* no debemos olvidar su marcado carácter teórico y su interpretación racional de la poesía. Resalta su valor educativo por lo que entrañan de formación del gusto en unos valores estéticos; y no se debe olvidar que, a pesar del efecto mecá-

4.- Paul Zumthor ha subrayado el hecho de que en la *performance* poética el gesto del rostro o del brazo, el silencio, etc puede estar más cargado de expresión que la frase más elocuente, mostrándose así como un medio excelente de comunicación: cfr. P. Zumthor (1991: 12).

nico que su uso puede producir, la retórica se funda en la fuerza primordial de la palabra (Zumthor, 1971: 50).

Bibliografía

ALBALADEJO, T., *Retórica*, Madrid, Síntesis, 1989.

— “Retórica y Oralidad”, en *Oralia. Análisis del discurso oral*, 2, 1999, pp. 7-25.

BOBES NAVES, C., *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.

CICERÓN, M. T., *De oratore*, ed. bilingüe latín-inglés de E. W. Sutton y H. Rackham, Londres-Cambridge, Mass., Heinemann-Harvard University Press, 2 vols., 1976.

— *Orator*, ed. de H. S. Wilkins, en *M. Tulli Ciceronis Rhetorica*, vol. II, Oxford, Oxford University Press, 1982 (Traducción española en Cicerón, *El Orador*, ed bilingüe de A. Tovar y A. Bujaldón, Barcelona, Alma Mater, 1967).

CLANCHY, M. T., *From Memory to Written Record. England 1066-1307.*, London, Edward Arnold, 1979.

CHICO RICO, F., *Pragmática y construcción literaria. Discurso retórico y discurso narrativo*, Alicante, Universidad de Alicante, 1988.

ECO, U., *Arte y belleza en la estética medieval*, Barcelona, Lumen, 1997 (Ed. or., 1987).

FARAL, E., *Les Arts Poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, París, Champion, 1971 (Ed. or., 1924)

FLOR, F. R. de la, *Teatro de la memoria: siete ensayos sobre mnemotécnica española de los siglos XVII y XIII*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

GARCÍA BERRIO, A., “Retórica como ciencia de la expresividad (Presupuestos para una Retórica general)”, en *Estudios de Lingüística. Universidad de Alicante*, 2, 1984, pp. 7-59.

— *Teoría de la Literatura (La construcción del significado poético)*, Madrid, Cátedra, 1994, 2ª ed. revisada y ampliada (Ed. or., 1989).

— y HERNÁNDEZ, M. T., *La Poética: Tradición y Modernidad*, Madrid, Síntesis, 1988.

GAUGER, H.-M., “Lo acústico y lo óptico: las dos materialidades de la materialidad que es el lenguaje”, en *Oralia*, 1, 1998, pp. 9-25.

GÓMEZ ALONSO, J. C., “Influencia de memoria y actio en la construcción del discurso retórico”, en *The Canadian Journal of Rhetorical Studies/La Revue Canadienne d' Études Rhétoriques*, 8, 1997, pp. 129-139.

HALM, C. (ed.), *Rhetores Latini minores. Ex codicibus maximam partem primum adhibitis*, Leipzig, Teubner, 1863.

HASKINS, Ch. H., *The Renaissance of the 12th Century*, Cambridge, Harvard University Press, 1968 (Ed. or. 1927).

HAVELOCK, E. A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, Barcelona, Paidós, 1996 (Ed. or. 1986).

HEILMANN, L., “Premesse storiche”, en L. Heilmann y E. Rigotti (a cura di), *La lingüística testuale: aspetti e problemi*, Bolonia, Il Mulino, 1975, pp. 13-34.

JAEGER, W., *Paideia: Los ideales de la cultura griega*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1988 (Ed. or., 1933).

RASGOS DE ORALIDAD EN LA *POETRIA NOVA* DE GODOFREDO...

KELLY, D. (1966), "The Scope of the Treatment of Composition in the Twelfth –and the Thirteenth- Century Arts of Poetry", *Speculum*, 41, pp. 261-278

— "Theory of Composition in Medieval Narrative Poetry and Geoffrey of Vinsauf's *Poetria Nova*", en *Mediaeval Studies*, 31, 1969, pp. 117-148.

KENNEDY, G., *Classical Rhetoric and its Christian and Secular Tradition from Ancient to Modern Times*, Londres-University of North Carolina, Croom Helm-The University of Carolina Press, 1980.

LE GOFF, J., *Lo maravilloso y lo cotidiano en el Occidente medieval*, Barcelona, Gedisa, 1991.

LEWIS, C. S., *La imagen del mundo. Introducción a la Literatura medieval y renacentista*, Barcelona, Península, 1997 (Ed. or. 1964).

LÓPEZ ESTRADA, F., *Introducción a la literatura medieval española*, Madrid, Gredos, 1987 (Ed. or., 1952).

MARIMÓN LLORCA, C. (1998), "El cuerpo significativo. El papel de la *actio/pronuntiatio* y su regulación ideológica en el medievo", en A. López Eire (ed.), (1998), *Retórica, política e ideología. Desde la Antigüedad hasta nuestros días, Actas del II Congreso Internacional de Logo. Logo, Pensamiento y Cultura Clásica*, Salamanca, Universidad de Salamanca, I, 1998, pp. 371-377.

MURPHY, J. J., *La Retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica (Ed. or., 1974).

— *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, Berkeley, California University Press, 1978.

POZUELO YVANCOS, J. M., *Del formalismo a la neoretórica*, Madrid, Taurus, 1988.

PSEUDO-CICERÓN, *Ad. C. Herennium de ratione dicendi (Rhetorica ad Herennium)*, edit-ed and translated by Harry Caplan, Cambridge, Mass. And London Loeb Classical Library, 1954 (Traducción española de Salvador Núñez, Madrid, Gredos, 1977).

ONG, W. J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de las palabra*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987 (Ed. or., 1982).

PRILL, P. E., "Rhetoric and Poetics in the Early Middle Ages", en *Rhetorica*, 5, 2, 1987, pp. 129-147.

QUINTILIANO, *Institutio oratoria*, ed. de Winterbottom, 2 vols., Oxford, Oxford University Press, 1970 (Traducción española en Quintiliano, *Instituciones oratorias*, traducción de I. Rodríguez y P. Sandier, 2 vols., Madrid, Hernando, 1987).

REYNOLDS, S., *Medieval Reading (grammar, rhetoric and the classical text)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1966.

SCHULTZ J. A., "Classical Rhetoric, Medieval Poetics and the Medieval Vernacular Prologue", en *Speculum*, 59, 1984, pp. 1-15.

WARD, J. O., "From Antiquity to the Renaissance: Glosses Commentaries on Cicero's *Rhetorica*", en J. J. Murphy (ed.), *Medieval Eloquence. Studies in the Theory and Practice of Medieval Rhetoric*, cit., pp. 25-67.

YATES, F. A., *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974 (Ed. or., 1966).

ZUMTHOR, P., "Rhétorique Médiévale et Poétique", en *Poetics*, 1, 1971, pp. 46-83.

ANA CALVO REVILLA

— *Essai de poétique médiévale*, París, Seuil, 1972.

— *La letra y la voz. De la "literatura medieval"*, Madrid, Castalia, 1989 (Ed. or., 1987).

— *Introducción a la poesía oral*, Madrid, Taurus, 1991 (Ed. or., 1983).

— *La medida del mundo. Representación del espacio en la Edad Media*, Madrid, Cátedra, 1994 (Ed. or., 1993).