

Manzanares Pascual, Antonio

Controversias en torno a los géneros de las obras literarias de la Edad Media

VIII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Manzanares Pascual, Antonio. "Controversias en torno a los géneros de las obras literarias de la Edad Media." Ponencia presentada en las VIII Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y Homenaje al Quijote. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Católica Argentina. Buenos Aires, 2005. [Fecha de consulta] <<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/controversias-en-torno.pdf>>

(Se recomienda ingresar la fecha de consulta antes de la dirección URL. Ej: 22 oct. 2010).

«OCTAVAS JORNADAS INTERNACIONALES DE LITERATURA ESPAÑOLA MEDIEVAL»

Comunicación:

CONTROVERSIAS EN TORNO A LOS GENEROS DE LAS OBRAS LITERARIAS
DE LA EDAD MEDIA

Antonio MANZANARES PASCUAL
Universidad de Las Palmas de G.C. ESPAÑA

La cuestión genérica —que ya es problemática en la literatura en general— en las obras medievales se ha convertido con frecuencia en una especie de enigma irresoluble, que ha venido trayendo y llevando a la crítica seria al albur de los aires que soplaran. Y digo trayendo porque cada vez más y de forma más clara y precisa las obras medievales van encontrando su ubicación idónea en unos cauces formales adecuados a su contextura y a su designio poéticos.

Es interesante y curioso que estos cauces genéricos medievales donde sus producciones literarias encuentran perfecto acomodo, quizá por su originalidad —debida, sin duda, a los factores de toda índole que contribuyeron a construir el universo mestizo y variopinto del medioevo—, rara vez se dejen encasillar en la famosa tripartición que de lo poético en lírica, épica y drama, hizo el Renacimiento, deduciendo tales categorías meramente instrumentales de la fusión, tan inteligente como provechosa para sus propósitos, que sus sabios exégetas hicieron en particular de dos poéticas clásicas de signo declaradamente técnico, aunque con enfoque bien distinto: la *Poética* de Aristóteles y la *Espístola a los Pisones* horaciana.

Basándonos, pues, en tales premisas no parece excesivamente descabellado esgrimir el medioevo literario como fundamento para plantear nuestras dudas en torno a los géneros: lo polémico de su existencia como entidades fijas e inmutables —esenciales— de la creación poética y lo inapropiado de su utilización como baremos catalogadores de las obras concretas, sobre todo medievales; porque lejos de esclarecer y delimitar su ubicación genérica, lo único que suele producir su empleo clasificatorio es la controversia, la polémica y el debate estériles.

Y es que uno de los aspectos donde primero se deja notar esa honda sima que los sabios renacentistas establecieron entre ellos y sus inmediatos antecesores, declarándose herederos

del mundo clásico, es en la teorización sobre los géneros. Mediante tal estrategia, la Edad Media que, sin duda alguna, tiene sus propias ideas sobre el particular, e incluso, una literatura que las hace buenas, se convierte en un enorme cero informativo. Quiérese decir que para la cuestión de los géneros literarios que los clásicos inventaron, según sus necesidades prácticas y el renacimiento pulió, según sus necesidades no menos prácticas, transmitiéndolas, sin embargo, como entidades absolutas a la posteridad, el medieval no consta, por lo tanto, no existe.

Ejemplo bien ilustrativo de este hecho lo constituye la información sobre los géneros que nos ofrece cualquier manual de Teoría Literaria contemporáneo que enfoque la teoría genérica desde una perspectiva histórica, es decir, desde dónde y cuándo nacen y cómo se conciben y evolucionan; porque se pasa, de un solo salto, de Horacio a las poéticas del XVI inspiradas en Aristóteles como si en todos esos siglos en donde se fragua el propio renacimiento no hubiera habido ni reflexión sobre las formas en que se da lo literario en la Edad Media, ni sobre los manuales normativos cargados de reglas que regulen la organización de los productos poéticos de ese periodo.

Así sucede, por ejemplo, en uno de los más conocidos manuales universitarios, el de Víctor Manuel Aguiar e Silva. Frente a otra obra similar y también de uso común —la de René Wellek y Austin Warren— que parecen concebir los géneros como entidades absolutas, aunque de carácter no esencial sino institucional, el profesor Aguiar los concibe como productos históricos, y así no se pronuncia sobre lo que sea o deje de ser el género, sino que partiendo, a lo que parece, de la presunción de que el lector tenga una intuición suficiente sobre la cuestión, empieza su disertación situándonos en el meollo del problema de los géneros, su historicidad («El concepto de género literario ha sufrido muchas variaciones desde la antigüedad helénica hasta nuestros días, y sigue siendo uno de los más arduos problemas de la estética literaria»), y consecuente con ello se intenta desentrañar su esencia a través del repaso histórico de la teorización. Nosotros nos serviremos de ese panorama en esta comunicación, en la medida que ayude a nuestros propósitos de ver la literatura de la Edad Media como paradigma

de la inexistencia de unos parámetros esenciales a lo poético puestos como al margen de la historia. Partiendo de que sobre los géneros quienes primero teorizaron fueron los griegos, empieza Aguiar su andadura considerando la teoría platónica de lo poético, que parte de la primera concepción tripartita de la Poesía en poesía mimética o dramática; poesía no mimética o lírica y la poesía mixta o épica:

Hay una especie de ficciones poéticas que se desarrollan enteramente por imitación; en este apartado entran la tragedia, como tú dices, y la comedia. Otra clase de ellas emplea la narración hecha por el propio poeta; procedimiento que puede encontrarse particularmente en los ditirambos. Y, finalmente, una tercera reúne a ambos sistemas y se encuentra en las epopeyas y otras poesía¹.

Aunque, como continúa Aguiar e Siva, al final de la República, en su libro X, Platón destierre de su ideal político a los poetas por el peligro que entrañan para el recto proceder de los mejores sus seductoras imitaciones:

De este modo, diremos, el poeta imitativo implanta privadamente un régimen perverso en el alma de cada uno condescendiendo con el elemento irracional que hay en ella, elemento que no distingue lo grande de lo pequeño, sino considera las mismas cosas unas veces como grandes, otras como pequeñas, creando apariencias enteramente apartadas de la verdad².

También, en este último libro determina con contundencia que la mimesis es el fundamento de todo arte y, por supuesto, de la poesía:

Parece, pues, que hemos quedado totalmente de acuerdo en esto: en que el imitador no sabe nada que valga la pena acerca de las cosas que imita, en que la imitación no es cosa seria, sino una niñería, y en que los que se dedican a la poesía trágica, sea en yambos, sea en versos épicos, son todos unos imitadores como los que más lo sean³.

La imitación como sustento de lo artístico y, por ende de lo poético, será un principio platónico que Aristóteles recibe y asume sin crítica, limitándose, en su famoso tratado descriptivo sobre los géneros literarios a catalogar los tipos de mimesis de acuerdo con diferentes puntos de vista. Así, en la *Poética*, Aristóteles nos sitúa de inmediato, nada más comenzada su redacción, en tales parámetros de índole totalmente práctica:

Hablemos de la poética en sí y de sus diferentes tipos, del efecto que cada uno tiene, de cómo hay que componer las fábulas si se quiere que la poesía sea bella, también de cuántas y de qué tipo son sus partes y de las restantes cosas que

son propias de la misma investigación comenzando inicialmente, como es natural, por el principio. La epopeya y la poesía trágica, así como la comedia y el ditirambo y, en gran medida, la aulética y la citarística, son todas en general mimesis; pero difieren unas de otras en tres aspectos: o bien mimetizan con medios diferentes, o cosas diferentes, o de una forma diferente y no de la misma⁴.

La consecuencia inmediata de la aplicación de estos parámetros a lo poético es que hay dos modos fundamentales de mimesis: un modo narrativo y un modo dramático, extraídos, tanto del análisis de los enfoques, cuanto de los temas y modos utilizados en obras poéticas concretas de las que el filósofo se sirve, para, una vez analizadas, establecer una clasificación lo más ordenada y exhaustiva posible. Un ejemplo claro de esa voluntad decidida de agotar la descripción formal de lo mimético en poesía se nos ofrece en capítulo XXIV de la *Poética* donde se establece la correspondencia ideal entre un determinado género y un determinado tipo de verso. Así lo épico, por su sublime, requiere el hexámetro, verso acorde a lo elevado del tono que debe envolver lo grandioso, porque este verso, inusual en el hablar cotidiano, se aparta del uso vulgar y se presta mejor a la introducción en su estructura rítmica de extraños vocablos y de metáforas bellas. Al decir trágico, sin embargo, se acomoda mejor un verso más llano, más próximo al habla coloquial: el yámbico.

Estas son las dos grandes teorizaciones helénicas sobre los géneros, aunque la influencia del estagirita es mucho mayor sin duda que la de su maestro, entre otras cosas, porque éste último decide desterrar poesía y poetas de su República ideal. No obstante, antes de pasar adelante conviene reparar en un aspecto de estas dos concepciones griegas: su carácter puramente práctico. En el caso de Platón este enfoque instrumental de la indagación sobre lo poético se encamina a determinar su función perniciosa en toda república ordenada. En el de Aristóteles, cumple una función exclusivamente descriptiva, caracterizadora, catalogadora. Lo que Aristóteles pretende no es una definición esencial, sino solo catalogar las formas de un producto humano concreto —la poesía—, y clasificarlas por el criterio que él considera esencial en él: la mimesis. Puede parecer impertinente y casi obsesiva la insistencia en que se aplico a poner de relieve este carácter instrumental con que se considera a los géneros, no haciendo

otra cosa que resaltar lo evidente. Pero me disculparán si les confieso que tengo comprobado que la mayoría de las veces los errores proceden de no haber tenido en cuenta lo evidente, quizás por excesivamente obvio. Esto es lo que creo que pasa con la transmisión de la *Poética* aristotélica y su concepción de los géneros. Se llega a olvidar lo evidente, que estos son meras catalogaciones de algo ya dado: una literatura configurada que hay que clasificar, y se especula sobre los posibles misterios metafísicos que debe de encerrar la teoría literaria del filósofo más grande de todos los tiempos.

Pero ¿cómo todo un Aristóteles va a haberse limitado a algo tan trivial? Nos preguntamos incrédulos. Aquí tiene que haber gato encerrado. Así se abre el camino del despropósito, porque para que Aristóteles brille en plenitud, se tiende a dotar de carácter ontológico aquello que solo cumplía la más humilde y necesaria de las funciones intelectuales: la clasificación.

La *Epístola a los Pisones* contribuyó de forma decisiva a que los renacentistas establecieran una especie de trinidad poética en tanto que la diosa poesía, como el dios cristiano, se personificara en tres manifestaciones, esenciales a su naturaleza: lo lírico, lo narrativo o épico y lo dramático. Parece que, como la espada y la gramática, la poética acompañe también al imperio; porque si la gran figura del de Alejandro, dio a nuestra cultura la primera *Poética* que de verdad merezca tenerse en cuenta, un segundo imperio, el del Augusto, protector y promotor de artes, trajo consigo, y también de mano de un amigo del emperador, la segunda gran teoría poética de relieve. A Quinto Horacio Flaco, amigo del gran poeta augusteo Virgilio y del protector de los artistas, Mecenas, perteneciente, por tanto, al exquisito círculo del emperador, debemos en su *Epistula ad Pisones* la gran teorización latina sobre los géneros. La *Epístola a los Pisones*, que en principio, formaba parte de una trilogía epistolar en la que Horacio reflexionaba sobre filosofía y poesía, tiene, como la poética aristotélica, un marcado carácter práctico. Este es quizá, el único principio común de que ambas participan, junto con la voluntad expresa de crear un orden en lo literario. Sin embargo, Horacio nos ofrece un punto de vista diferente de lo poético, imposible de alcanzar por el sabio de Estagira, a saber: el punto

de vista del poeta que lleva tras de sí una elevadísima y reconocidísima ejecutoria. Horacio, por tanto, reflexiona sobre lo que conoce a fondo; un oficio familiar y querido que le interesa y preocupa, que a veces le obsesiona. Su tarea no va a ser la de descifrar el mágico misterio de la inspiración poética —los clásicos no eran tan pretenciosos como sus sucesores románticos y dejaban esa tarea en manos Apolo y de las musas—. No, no intentará introducirnos en los arcanos de la inspiración, sino a desempeñar, como hiciera Aristóteles, una tarea más humilde: describir el proceso de creación desde la técnica que permite realizar la obra con más o menos brillo y eficacia, partiendo de los materiales de diverso orden que la tradición y la actualidad le ofrecen al poeta. Así, ahora el gran principio ya no es la mimesis, sino la coherencia constructiva. El tono equilibrado y armonioso que resulta de organizar materiales y formas del mismo orden, obedeciendo de forma disciplinada a lo que la tradición prescribe. Dentro de este orden de cosas nada más inadecuado que la mezcla de temas y medios (lo cómico con lo trágico, el yámbico con la épica...). Por tanto, en relación con los géneros, lo que Horacio lega es la necesidad de distinguir vehículos firmes, precisos, delimitados, por los que discurra de forma armónica y ordenada la poesía.

Y tras Horacio un salto extraordinario en todos los tratados de teoría literaria. Parece como si hasta finales del siglo XVI no se volviera a polemizar sobre la mimesis aristotélica, sobre el tono horaciano, sobre sus clasificaciones de lo literario y sobre si estas acogen en sus fórmulas creaciones como la producción poética de Petrarca, que, aunque en cierta medida medieval, se siente como clásico por los renacentistas. El *Cancionero* no se deja clasificar desde lo bigenérico de Aristóteles (épico y dramático), así que los preceptistas del renacimiento utilizando como autoridad a Horacio, establecen un nuevo género, la lírica, llegándose así a la tripartición triunfante, aunque quizá no menos instrumental que otras particiones. Su proyección fue tal que los teorizadores y creadores posteriores sólo se rebelan contra la obligatoriedad de su pureza, y para justificar el hibridismo de sus obras deben acudir a la autoridad de la vida variopinta que discurre en su entorno. Se atreven solo a desobecerlos creativamente

pero no a contradecirlos teóricamente, porque incluso en los postulados de una literatura híbrida, los barrocos y los románticos han de admitir como algo previo los géneros-madre que ellos quieren mezclar. ¿Qué otra cosa son *El arte de hacer comedias de Lópe* o el Prefacio de *Cromwell* de Hugo, sino la aceptación tácita de la doctrina de los géneros como esencias ideales? Así que desde su creación en el XVI los géneros literarios son asumidos como valores fijos de lo literario, bien en aquiescencia, bien en rebeldía, y la trayectoria de su desarrollo, como la de su surgir se nos aparece llena de curiosas paradojas, como lo es que sea el movimiento más rebelde a los mismos, el Romanticismo, el que, por medio de su más insigne filósofo, Hegel, les de carta de naturaleza filosófica al interpretarlos como manifestaciones poético-ontológicas de lo humano. Para Hegel, en sus famosas *Lecciones sobre la Estética*, la proyección poética del subjetivismo cobra forma literaria en el género lírico; la del mundo objetivo en el género épico; y finalmente, la dialéctica que el ser humano establece entre su intimidad y su exterioridad, en el drama. A partir de Hegel, la tripartición genérica adquiere tal carta de naturaleza poético-filosófica que, tanto los defensores a ultranza de los géneros como los detractores más combativos de la adecuación de los mismos a la forma de poetizar, los toman como entidades autónomas a las que seguir o contra las que luchar como si fueran una especie de banderas políticas o ideológicas. Por tanto, la contribución hegeliana a la doctrina de los géneros consiste, fundamentalmente, a nuestro juicio, en dotarlos de autonomía categórica.

Pero dejando a un lado a los griegos, los renacentistas y Hegel, el medievalista se pregunta: ¿Y qué pasa con la Edad Media, con esos siglos de la historia de occidente en que no dejó de existir una literatura y una reflexión sobre lo poético? No deja de ser paradójico que siendo la Edad Media la época más respetuosa con la autoridad de todo tipo, las obras inmortales de sus poetas vayan tan “de por libre” en este punto que parecen casi siempre como rebelarse muda pero tenazmente contra la concepción y la prescripción clásicas en torno a los géneros. ¡Cuánta polémica, estéril la mayoría de las veces, se suscita en torno al género a que pertenece tal o cual obra! Sin reparar en que quizá la obra reviente las costuras del vestido

clasificadorio que le hemos puesto, no tanto porque no sea su talla, cuanto porque no sea su vestido, es decir, porque la forma del mismo no se parece en nada a la forma de la obra que se quiere encajar en él. Tanta polémica fracasada al fin tenía que dar algún fruto; y así, cada vez más, los críticos medievalistas intentan aplicar a los textos concretos los principios artísticos, casi artesanos por lo sencillos, con los que han sido concebidos, principios que se extraen de los tratados técnicos y que suelen ser tan elementales como precisos y limitados. Nada de hablar de grandes esencias genéricas al catalogar la poesía de los cancioneros. No se habla de lírica, como gran categoría estética, por ejemplo, en la *Poética o Arte de trovar* que, muy fragmentada aparece en la introducción del *Cancioneiro da biblioteca nazionale*, se habla de cantigas y de sus tipos y de lo que los diferencia. En la cantiga de amor, nos dice, habla el hombre, en la de amigo, la mujer, no hay más retóricas, ni más adornos. Así suele ser la manera de enfocar los cauces literarios en la Edad Media, no desde grandes líneas, sino desde la miniatura de lo pequeño. Esta tendencia se pone de manifiesto cuando los críticos se atreven a coger el toro por los cuernos, es decir, cuando se atreven a prescindir de la trilogía esencial y consagrada. Entonces surgen géneros y géneros que se aplican a otros modos de sentir y de divulgar la literatura. Surge, por ejemplo, la necesidad de tratar la oralidad como elemento diferenciador, y considerar la performance, es decir, según precisa Zumthor, la acción vocal en virtud de la cual el texto poético se transmite a sus destinatarios, como un elemento esencial de lo literario. Y así lo hace, por ejemplo López Estrada cuando establece los cauces formales de la literatura medieval: cabe distinguir, nos dice López Estrada, cinco grandes registros en la literatura española medieval, de acuerdo con el contenido, la expresión y la transmisión: a) Canción: Palabra poética + música vocal o instrumental; b) Recital: Palabra poética + melodía cadenciosa y o instrumental; c) Lectura pública: Texto manifestado en voz alta a un grupo de oyentes; d) Lectura personal: texto leído por el lector para sí mismo. e) Representación teatral: Texto comunicado por unos intérpretes en un escenario ante un público. Cada uno de estos cauces, a su vez tiene múltiples caucecitos que se dejan definir en dos o tres rasgos muy, muy

concretos y por tanto, muy especificados, muy precisos. Pero no solo aparece la oralidad como elemento que hay que tener en cuenta en la clasificación de la literatura medieval, también aparece la necesidad de contemplar en la misma su vocación didáctico-moral, vocación que sí es esencial al carácter de su literatura y que, por lo mismo la configura en unas formas idóneas a ese sentir. Así la finalidad de enseñar produce un tono ejemplarizante en todas sus formas poéticas, desde el cantar de gesta —pensemos un momento en nuestro *Cantar de Mio Cid* y en la moraleja final del juglar (“quien a buena dueña escarnece y la deja después, merece que le pase esto o algo peor”)—, hasta las vidas de santos, el género más querido por los medievales, los espejos de príncipes, las colecciones de apólogos... Y toda la inmensa variedad de literatura ejemplar (proverbio, fábula, alegoría, apólogo, exemplum, leyenda, cuento fantástico, fabliau, cuento) que Robert Jauss ha registrado y definido de forma tan puntual como meticulosa en su trabajo «Alteridad y Modernidad en la literatura medieval».

Ahora bien, el sentimiento del didactismo como esencia de lo poético es tan fuerte en el periodo medieval que no solo se aplica a ese desmenuzamiento genérico que nos ofrece el Robert Jauss, sino que también se proyecta sobre obras de gran envergadura que pretenden instruirnos sobre la totalidad del saber, y así, las summas, compendios o misceláneas, recogen bajo el rótulo común de libro, esa voluntad de saberlo todo y darlo todo, porque como dice el exordio del *Libro de Alexandre* «debe de lo que sabe el hombre largo ser/ sino podría en riep-to y en pecado caer». Por ello es sumamente estimulante el trabajo del profesor Rico, «Entre el códice y el libro», donde reflexiona sobre el significado de miscelánea, de compendio de saberes, que se da a la palabra libro, en la Edad Media, sobre todo a partir del XIII, y sobre cómo muchos de los errores de apreciación crítica que se producen en obras que llevan esta indicación proviene de aplicarles una idea de libro como entidad unitaria de contenido y forma, que nosotros compartimos con el mundo clásico, pero que para los medievales era cuestión secundaria, porque un libro debía ser ante todo una mezcla de saberes, ofrecidos al receptor para que pudiera informarse de muchas y muy variadas cosas.

Detrás de la palabra libro se oculta el significado enciclopedia, en su doble dimensión de saber y miscelánea, y si no lo tenemos en cuenta, como pronostica Rico, caeremos en graves errores como el de pretender una unidad a toda costa en una obra como el libro del caballero Zifar, que, como ya aventurara Menéndez Pelayo es una suma de materiales heterogéneos, no fusionados, sino yuxtapuestos.

Para finalizar esta meditación polémica sobre los géneros, y como resumen de la misma, recogeremos las palabras de los dos grandes maestros que la han inspirado, cuyas ideas generalmente compartimos: Francisco Rico y Benedetto Croce, el gran filósofo de nuestro siglo que se ha atrevido a negar los géneros, poniendo en su lugar el valor supremo de la obra concreta, irreductible a clasificaciones previas. Dice Benedetto:

El error de una proposición, el mal de una acción, no provienen de lo que estas cosas son en sí, sino de lo que no son y fingen y quieren ser. Tal como la preceptiva moral y la lógica se desnaturalizan la una en la juridicidad casuística y la otra en el escolasticismo, que suscitan las rebeliones de los Pascal y de los Galileo, así la preceptiva literaria y poética se desnaturaliza en la Doctrina de los géneros literarios⁵.

Y por su parte comenta el profesor Rico en su artículo «Entre el códice y el libro»:

Es dato bien conocido que buena parte de la literatura medieval se ha conservado en manuscritos misceláneos. (Es decir, fundamentalmente, manuscritos que agavillan obras distintas y en general de dispar autoría, pero copiadas por un mismo amanuense en una misma oficina, por comisión de un mismo patrono... (...)). Era inevitable que un manuscrito misceláneo, orgánico o no orgánico, llegara a ofrecérseles a algunos con la personalidad enteriza que modernamente nos parece característica del “libro”. (las letras romances documentan el fenómeno tenaz y expresivamente pero las direcciones que tienden a prevalecer en el hispanismo tienden a pasarlo por alto, cuando lo vislumbran descartarlo: el hincapié en la “crítica literaria” en detrimento o con desconocimiento de la historia lleva a abultar los aspectos que más fácilmente se sienten hoy como valores artísticos o se dejan registrar con enfoques pensados como intemporales (estructuras, funciones, modos, imágenes...), sin interrogarse sobre cómo se percibían en otras edades⁶.

Notas:

1. *República*, III, 394c.
2. *Ibidem*, X, 605b-c.
3. *Ibidem*, X, 602b.
4. *Poética* 1,447a.
5. *La Poesía*, Emecé, Buenos Aires, 1954, pág.177.
6. En *Estudios de Literatura y otras cosas*, Destino, Barcelona, 2002, págs. 34-35.