

ó de versificar.... La primera parte es de *verset* (introducción versificada). La segunda trata del alfabeto. La tercera de las figuras. La cuarta de los vicios que han de evitarse. La quinta de los colores retóricos aprobados en el trovar.»

De Guillermo Vedel, de Mallorca, citado por D. Enrique de Villena como autor de una *Suma Vitulina*, no queda más que el nombre; pero poseemos las *Reglas* de Jofre de Foxá, *Monje negro*, según el mismo Villena, las cuales tampoco son compendio de las *Leys d'amor*, sino de la *Dreita manera*, de Ramón Vidal, que Foxá extractó por orden del Rey D. Jaime I de Sicilia y II de Aragón, con objeto de que, «los que no entienden de Gramática, pero son de sutil y claro ingenio, puedan mejor conocer y aprender el arte de trovar.» Según Foxá, ocho cosas deben guardarse en este arte: «razón, manera, linaje, tiempo, rima, caso, lenguaje y artículo.»

Entré los que realmente son compendios de Molinier, hay que citar el de Castellnou, uno de los siete mantenedores del Consistorio de Tolosa, que dirige su obra á D. Dalmau de Rocaberti, hijo del vizconde del mismo título. Trata «del conocimiento de los vicios que pueden acaecer en los dictados del *Gay Saber*, así fuera de sentencia como en sentencia.» Sigue casi literalmente, fuera de algunos ejemplos, el texto de las *Flores*, en los tratados que extracta, abreviándole siempre¹.

¹ Hay una copia antigua del Castellnou en la Biblioteca provincial de Barcelona. (Vid. Milá, *Trovadores*, pág. 488.)

Del mismo Castellnou se conservan ciertas glosas críticas ó censorias, y no poco duras, sobre una poética ó *Doctrinal de Trovar*, en verso, compuesta por Ramón Cornet. Milá, guiado por plausibles conjeturas, se inclina á creer que este comentario ó glosa ha de ser anterior á 1358, y anterior también al extracto que Castellnou hizo de las *Leys d'amor*. Una de las proposiciones que Castellnou censura en Cornet es haber dicho que *la retórica enseñaba á hablar en buen romance*, confundiéndola así con la gramática:

*Faray un doctrinal
Ab rethorica tal,
Que bo romans demostre.*

«Mal dicho (anota Castellnou), porque la retórica no enseña á hablar bien en romance, sino á hablar bien.»

Jaime March y Aversó, los dos fundadores del Consistorio de Barcelona en tiempo de don Juan I, enriquecieron esta ya numerosa bibliografía (en la cual prescindimos de todos los tratados no españoles) con sendos Diccionarios de rimas, acompañados de ciertos prolegómenos. Titúlase el de March¹: *Libre de concordances, de rims é de concordans appellat Diccionari*, y lleva la fecha de 1371. El de Aversó² se llama

¹ Hay un códice en la Colombina, ya citado y extractado por Cerdá y Rico en las notas al *Canto del Turia*, de Gil Polo. (Pág. 487.)

² No está en el manuscrito de la Romana; pero sí en la Biblioteca del Escorial, M.—1.º—3. Parece borrador autógrafa.

Torcimany, esto es, *Truchimán* ó *intérprete*. El autor pondera así las virtudes de la *Gaya ciencia*: «Y esta ciencia, si es bien aprendida, hace en el hombre que la sabe bien, tres efectos principales: el primero es que afina el entendimiento; el segundo, que adoba la sutileza; el tercero, que apura el ingenio, y le hace emplearse en gloria y honor de la Santísima Trinidad, de la gloriosa Abogada de los pecadores Nuestra Señora Santa María, y en la corrección de los males entre los hombres del mundo.» Es el más independiente de los preceptistas enumerados, y, al revés de Ramón Vidal, hace gala de no usar la lengua trovadoresca, sino la suya materna catalana. *Car pus jo son catalá, nom dech servir d'altre lenguatje sino del meu*. Esta independencia se nota también en otras cosas; y aunque Aversó, como todos, cita y extracta á las veces las *Leys d'amor* y el libro de Ramón Vidal, aparece influido ya por las retóricas clásicas, principalmente cuando habla de la invención. Como todos los preceptistas catalano-provenzales, considera la poesía como ciencia que puede adquirirse y enseñarse á fuerza de trabajo y razonamiento, ni más ni menos que otra cualquiera.

De estas poéticas de trovadores son eco y reproducción fiel las que se escribieron en Castilla durante el siglo xv. Inestimable sería para la historia de la lengua el *Arte de trobar* de D. Enrique de Aragón ó de Villena, si se hubiese conservado íntegro; pero desgraciadamente no poseemos más que un extracto, que formó tumultuariamente

te algún curioso, é imprimió Mayans en los *Orígenes de la lengua española*. (Madrid, 1737¹.) «Por la mengua de la sciencia (dice D. Enrique), todos se atreven á hacer Ditados, solamente guardada la igualdad de las sílabas y concordancia de los bordones, según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera á la ríthmica doctrina, é por eso non es fécha diferencia entre los claros ingenios y los oscuros.» Este principio parece anunciar más altos propósitos que los que eran comunes en las artes métricas provenzales, que D. Enrique conocía y cita una por una, aunque con cierta inexactitud cronológica, mostrándose muy leído y empapado en ellas; pero lo cierto es que la parte que conocemos de su obrilla no encierra precepto alguno general, ni responde de ningún modo al alto concepto que él da de la ciencia, tomándole de Gualtero Burleigh. «Complida orden de cosas inmutables y verdaderas.» Las curiosidades que el extracto encierra, son todas históricas ó gramaticales.

La *Gaya de Segovia*, ó *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores*², recopilada por Pero Guillén de Segovia, fecundo trovador del tiempo de Enrique IV y de los Reyes Católicos, no es más que un diccionario de rimas, semejante al de Jaime March, aunque con

¹ Vid. en la nueva edición (Madrid, Suárez, 1873), páginas 269 á 284. D. Enrique dirigió su trabajo al marqués de Santillana.

² Estaba antes en la Biblioteca del Cabildo de Toledo, y hoy está en la Nacional de Madrid.

exclusiva aplicación á la lengua castellana. Contra la costumbre de esta clase de obras, el proemio no contiene la menor indicación teórica, no ya de estética, sino ni siquiera de gramática; es meramente un panegírico del Arzobispo Carrillo, Mecenas del autor.

Todavía subsiste la tradición provenzal, mezclada con deijos y reminiscencias italianas, y visible influjo clásico, en el *Arte de trovar* de Juan de la Encina, que sería el último de los trovadores castellanos, si después no hubiese florecido Castillejo. Esta poética, que anda al principio de varias ediciones de su *Cancionero*, está en prosa, y se divide en nueve capítulos breves. En el primero trata del nacimiento y origen de la poesía castellana, atribuyendo el origen de la rima á los himnos de la Iglesia. Vueltas las miradas á Italia, afirma haber habido en aquella región *muy más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante é Francisco Petrarca é otros notables varones, que fueron antes é después, de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, según dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas digno de mucho loor, cuando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. E si queremos argüir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trovar vocablo italiano es, que no quiere decir otra cosa trovar, en lengua italiana, sino hallar. ¿Pues qué cosa es trovar en nuestra lengua, sino hallar sentencias é razones é consonantes é pies de cierta medida adonde las incluir é encerrar? Así*

que concluyamos, luego, el trovar haber cobrado sus fuerzas en Italia, é desde allí esparcidolas por nuestra España, adonde creo que ya floresce más que en otra ninguna parte.»

Al concepto de *ciencia*, que tradicionalmente aplicaron á la poesía los provenzales, sustituye Juan del Enzina el de arte y estudio experimental «*observaciones sacadas de la flor del uso de varones doctísimos, é reducidas en reglas é preceptos,*» como en la Poética de Aristóteles. El Renacimiento penetra por todos lados en la poética de Enzina, aunque amalgamándose á veces de extraño modo con las tradiciones provenzales. Comprende que el título clásico de poeta vale más que el de trovador, y escribe que «*quanta diferencia hay de señor á esclavo, de capitán á hombre de armas sujeto á su capitán, tanta hay de poeta á trovador.*» Exige por primer requisito en el poeta el ingenio, y tras de él la locución; advierte que los preceptos de la Retórica antigua son comunes al orador y al poeta, y aconseja á éste la lectura de los historiadores y poetas latinos, italianos y de la propia lengua. Y aun en la parte métrica procede con ciertas aspiraciones clásicas, solicitando en el poeta entendimiento, no ya de los géneros de versos, sino de los pies y de las sílabas y de la cantidad de ellas, y cuáles son largas y cuáles breves. Lo demás que Juan del Enzina enseña, es arte de versificación, discreto aunque muy breve, y sazonado con rasgos de buen sentido, tan galanamente expresados como éste: «Las galas y colores poéticos del trovar, no

las debemos usar muy á menudo, que el guisado con mucha miel, no es bueno, sin algún sabor de vinagre ¹.»

Á esto se redujo en la Edad Media el estudio técnico de la poesía. De otras artes es inútil hablar todavía, porque sus procedimientos no se habían reducido á sistema ni ordenación científica, y se trasmitían exclusivamente por el ejemplo y por la enseñanza oral ó por el aprendizaje de taller. Sólo la música tenía cierta especie de teoría escrita, basada en el libro de Boecio y en las *Etimologías* de San Isidoro. Así nos lo muestra el poemita de Oliva, monje de Ripoll en el siglo XI, descubierto por el P. Villanueva, que dió alguna noticia de él en su *Viaje literario* ². Oliva, á ruegos de otro monje, llamado Pedro ³, exornó

¹ Del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina*, se conocen, entre otras ediciones, éstas: Salamanca, 1496; Burgos, por Andrés de Burgos, 1505; Salamanca, por Hans-Gysser, 1507; id., 1509; Zaragoza, Jorge Coci, 1516. Del *Arte de trovar* da bastante noticia Luzán (*Poética*, 2.^a ed., tomo I, páginas 36 á 41).

² Tomo VIII (Valencia, 1821), páginas 57 y 58. El códice se hallaba entonces en Santa María de Ripoll.

³ Así lo indican los últimos versos reproducidos por Villanueva:

*Iam nunc, Petre, tibi placeant versus monocordii,
Quos prece multimodâ monachus tibi fecit Oliva.
Hic, Petre, mente pia frater te poscit Oliva,
Emendes recte quod videris esse necesse.*

Como las palabras de Villanueva son poco precisas, han creído algunos, y entre ellos el Sr. Amador de los Ríos (*Historia de la literatura*, tomo II, pág. 239), que el poema de la Música

el libro de Boecio *De música*, con un prólogo métrico reducido á explicar los ocho tonos admitidos por los maestros antiguos:

*Maiores tropos veteres dixere quaternos,
Omnibus ac proprios istis posuere minores.
Tertius at quartum fert primus jure secundum,
Sextum nam quintus, octavum septimus ambit.
Maior in ascensu cordas sibi vendicat octo,
Finali a propria, et quinis descendit ab ipsa.*

De arquitectura no se escribió en España libro anterior al diálogo de las *Medidas del romano*, de

de Oliva era cosa de más importancia, y distinta del prólogo que puso al tratado de Boecio. Pero, á mi ver, del texto de Villanueva se deduce lo contrario, pues sólo indica que después del prólogo (que es de Oliva), y de la obrilla de *Música* (que es la de Boecio), se encuentran varias hojas misceláneas, y al fin esta especie de suscripción, de la cual legítimamente sólo puede inferirse que Oliva fué el copiante del tratado de Boecio, por orden de otro Oliva famosísimo, Obispo de Vich, á quien algunos han confundido con el nuestro, hasta que Villanueva los distinguió:

*Sede sedens divâ comes, abbas, praesul Oliva,
Rimans cum studio quid musicet eufona Clio,
Me fore delegit, Arnaldus jussa peregit,
Qui jussus peragit quidquid laudabile sentit.
Gualterus vero de fonte regressus ibera,
Formis signavit. numeris signata probavit.*

Si no entiendo muy mal, esto parece indicar que un tal Gualtero trazó las figuras geométricas, que sin duda tendrá el códice, y puso además la notación musical.

Queda noticia de un tratadito (debe ser enteramente práctico) de *Musica instrumentali*, compuesto por el maestro Fernando del Castillo, ciudadano de Barcelona, llamado comúnmente

Diego Sagredo, capellán de doña Juana la Loca, restaurador y compendiador de la doctrina del que llama *nuestro Vitrubio*, aprendida por él en Italia. Ninguno de los estilos arquitectónicos que precedieron al del Renacimiento en nuestra patria ha dejado monumentos escritos. ¿Y cómo había de suceder otra cosa, si la misma historia de nuestros arquitectos en esas edades es un desierto, á pesar de las investigaciones de Llaguno, de Ceán y de los modernos? Ni siquiera conocemos la organización interna y gremial de los cuerpos de artífices, cuya gloria se ha abismado,

por su oficio *Lo Raborer* (El cuchillero). Le halló el P. Villanueva con otros tratados de Música en un códice de los Padres Capuchinos de Gerona. (*Viaje literario*, tomo xiv, pág. 176.) Comenzaba así:

«*Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, communiter dicto «Lo Raborer,» Hispano nunc vivo et civi pulcherrimae civitatis Barchinonae, anno salutis aeternae 1497, 25 die Augusti.*» En el prólogo se explica el seudónimo de su autor «*propter suam artem quotidianam ...*» «*Sei iste magister Ferd. posuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est communius idioma, ego pono in latino*»

Á este tratadito sigue otro, también puramente práctico, que comienza:

«*Sequitur ars de pulsatione lambuti (el laud) et aliorum similibus instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae.*»

Al moro autor de esta obra se le llama «*inter Hispanos citharistas laude dignus.*»—Al final escribe: «*Omnia ista de pulsatione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, Ordinis Praedicatorum, filio den Bernoy de Linariis, dioc. Barch. qui charitate devinctus revelavit mihi ista.*»

Otros tratados semejantes á éstos debió haber; pero la falta de ideas generales que en los pocos que conocemos se advierte, los excluye de nuestra historia.

por decirlo así, en la de las obras maravillosas que construyeron.

La historia de nuestra arquitectura está escrita en las piedras, no en los libros. Pertenece á la historia del arte, no á la historia de la ciencia del arte. Trabajábase con sublime inconsciencia, y los procedimientos técnicos se derivaban de maestros á discípulos por aprendizaje de cantería y andamio, aunque hoy sólo por inducción sacada de las mismas obras puede conjeturarse cuáles fueron.

De lápidas sepulcrales, de libros de cuentas y de contratas pueden sacarse nombres de maestros de obras y alarifes: y se disputará eternamente sobre la patria de ellos; pero es condición de este arte, el más colectivo y el más impersonal de todos, poner en sus enormes masas el sello, no de un hombre ni de una escuela, sino de una civilización entera. ¿Qué significa el nombre del maestro Mateo, ó el de *Petrus Petri*, ó el de Juan de Colonia, al lado de los prodigios artísticos de Compostela, de Toledo y de Burgos? Semejante en esto á la legítima poesía épica, toma la arquitectura de las épocas creyentes al artífice como mero instrumento, como ejecutor casi pasivo, y si no borra su nombre, le relega á uno de los ángulos más escondidos de su creación, al rincón donde yace su sepultura. Un soplo de inspiración común levanta el alma de estos hombres rudos y simples, y les sirve de estética; la fe, de la cual participan con el pueblo, les da alas: se imitan y se copian unos á otros sin menoscabo de su ori-

ginalidad, porque la savia primitiva sigue corriendo mientras el espíritu no se extinga. Cuando toman posesión de la fábrica, se les entrega una dobla de oro, y se les dice: «Recibidlo en señal de vuestro trabajo, y como protesta y seguridad de que el Señor Dios, en cuyo honor y gloria se empieza á edificar esta iglesia, suplirá lo demás á preces de su gloriosa Madre ¹.» Este era todo su Vitrubio: lo demás lo aprendían mientras cortaban piedra.

No se escribieron los cánones de la arquitectura ojival, como no se habían escrito los de la románica ni los de la bizantina, y sólo *a posteriori* nos es dado hoy rastrear sus leyes. De la misma manera todavía hoy aguarda la singular arquitectura de los árabes españoles, no ya quien investigue sus orígenes asiáticos ó africanos envueltos todavía en densa noche, y tarea para muchas generaciones de eruditos, sino quien ponga en su punto el carácter maravillosamente científico de su ornamentación, hasta en los más menudos detalles, y «aquella minuciosa red geométrica, dentro de la cual se razona el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos, co-

¹ *Dedi duplam unam auri in auro, dicens haec verba magistro Joanni aedificatori principali praedictae capellae: accipite in signum vestri laboris, et in protestationem quod Dominus Deus ad cuius gloriam et honorem ecclesia et cappella ista fundari incipit, implebit residuum ad preces gloriosae Virginis Matris suae.* (Documento de la catedral de Calahorra, citado por Ceán en las adiciones á Llaguno. *(Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración.* Madrid, en la imprenta Real, año 1829: tomo 1, pág. 127.)

menzando por la planta ¹.» Perdido el módulo clásico, este nuevo sistema de proporciones penetra durante la Edad Media en los más diversos estilos, levantando otro Vitrubio no escrito sobre las ruínas del olvidado Vitrubio, y otras medidas enfrente de las medidas *del Romano*. Un mecanismo perfectísimo, verdadero lujo de labor técnica, suple en las construcciones de los árabes al arranque genial de la fantasía, de que en realidad carecen. Nada inventan, ni el capitel, ni el arco de herradura, ni siquiera los elementos del ornato, pero en él triunfan y con sus caprichosas hermosuras se deleitan.

De otras artes nada hay que decir hasta el tomo siguiente. La escultura no tiene en la Edad Media vida propia, y aparece sólo como un accesorio de la arquitectura. El cantero que entendía en obras de *mazonería* era, las más veces, el mismo que labraba estas efigies ó accidentes de ornamentación, informe y rudo trasunto de antiguas imágenes al principio, parte armónica luego de un conjunto original y superior que llamamos *catedral*, poema el más espléndido de los siglos medios ². Á sus proporciones se subordina la estatua, que tarda mucho en romper las cadenas de

¹ Vid. *Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando, en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño* (Madrid, 1880, pág. 19), el cual alude á trabajos inéditos, sin duda muy originales é importantes, de nuestro común amigo D. José Fernández Jiménez.

² Sobre la escultura española en la Edad Media, véase el *Discurso de recepción de D. Manuel Oliver y Hurtado, en la Academia de San Fernando* (1881).

la imaginaria, y no se emancipa, ni siquiera con el Renacimiento de pisanos y sieneses en el siglo XIII. Por bellas, por admirables que sean algunas estatuas sepulcrales del siglo XV, no cabe dudar que el arte que las produce es todavía siervo de otro arte mayor, dentro del cual, y no en sí mismo, tiene su razón estética.

Tampoco la pintura propiamente dicha alcanza entre nosotros valor propio antes del siglo XV, y aun entonces se arrastra oscuramente, influida muy de cerca por ejemplos extraños, ya de Italia, ya de Flandes. Poco más que los nombres y alguna tabla solitaria, rica de expresión y pobre de dibujo, tenemos de Alfón, de Sánchez de Castro, de Juan de Borgoña, de Medina, de Juan Núñez y de Pedro de Córdoba, casi oscurecidos por los grandes vidrieros de aquel siglo. El arte vive todavía á la sombra de la catedral, y es tan poderosa la virtud de la arquitectura, aun en los tiempos de su decadencia, que absorbe y casi anula cuantos elementos se le acercan ¹. De teorías y doctrinales no es posible hablar hasta el siglo XVI. La pintura no tiene entre nosotros preceptistas anteriores á Céspedes, Guevara y Francisco de Holanda : á lo menos, yo no los conozco ².

¹ Véase para toda esta época, que termina con Alonso del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, el *Diccionario* de Ceán Bermúdez.

² Incluyendo, como incluyen hoy la mayor parte de los autores, entre las artes secundarias la *saltación* ó danza y la jardinería, creo que no debe parecer temerario ni absurdo incluir también ciertos ejercicios corporales y caballerescos de la

Edad Media, que contienen, á no dudarlo, elementos estéticos, y llegan á ser en algunas ocasiones verdaderas pantomimas. Tales son la destreza en el manejo de ciertas armas, y sobre todo la manera española de equitación, que se conoce con el nombre de *jineta*, ejercicios uno y otro mucho más de gallardía que de fuerza, y en los cuales predomina más el deseo de mostrar el garbo y gentileza de la persona que un fin prosaico de utilidad ó de defensa; esto sin contar con el auxilio indirecto que la esgrima, la lucha y la equitación prestan á otras artes superiores, desarrollando y realizando la figura humana. De todas estas artes, así como de la danza, hay impresos en castellano muchos y muy raros libros, grande objeto de codicia para los bibliófilos, y curiosos para el observador de la lengua y de las costumbres. Casi todos pertenecen al siglo XVI, y allí se dará alguna noticia de ellos, siquiera por vía de nota, para que no se ofenda el orgullo aristocrático de otras artes más nobles y remontadas.

FIN DEL TOMO PRIMERO.

