

**UNA TEORÍA DE LA PUNTUACIÓN EN
LA CARTA-PROHEMIO DE
LA ENEIDA DE DON ENRIQUE DE VILLENA:
EL VALOR DEL RESUELLO***

Antonio R. Rubio Flores
Universidad de Granada

1. Introducción

Don Enrique de Villena, de quien Pérez de Guzmán decía que “sabía hablar muchas lenguas”¹, recibió de Juan II de Navarra el encargo de traducir *La Eneida* a la lengua castellana. Sería una de las incursiones que este erudito hiciera en el campo de la traducción, pues también dedicó su esfuerzo a una versión castellana de la *Divina Comedia*, esta vez por encargo de su buen amigo el Marqués de Santillana². Los poetas llorarán su muerte, así Juan de Mena escribe en *El Laberinto de Fortuna o Las Trescientas*:

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación “La *General estoria* y la *Histoire ancienne jusqu’à César*: estudio de la influencia de la primera historia universal francesa sobre la obra alfonsí”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Tecnología y FEDER, núm. BFF2003-00977.

¹ Fernán Pérez de Guzmán, *Generaciones y semblanzas*, ed. de R. B. Tate, Londres, Tamesis, 1965. También Cotarelo dice que “en lo que de él se conserva, manifiesta entender no sólo el latín, italiano, lemosín, francés y otros idiomas vulgares, sino también el árabe, griego y hebreo”; *vid.* Emilio Cotarelo y Mori, *Don Enrique de Villena: su vida y obras*, Madrid, 1896, p. 137.

² Le dedicó unos hermosos versos a su muerte en su *Defunzion de Don Enrique de Villena*, inspirada en el primer canto de la *Divina Comedia*, donde le llama “columna única del templo de las musas”; *vid.* Antonio Torres-Alcalá, *Don Enrique de Villena, un mago al dintel de Renacimiento*, Madrid, Porrúa Turanzas, 1983, p. 46. Santillana conocía perfectamente la lengua italiana; por ello se podría argüir que el interés real en poseer el texto vertido al castellano era incluirlo en su extraordinaria biblioteca.

Aquel claro padre, aquel dulce fuente,
Aquel que en el Cástalo monte resuena
Es don Enrique, deños de Villena,
Honra de España y del siglo presente³.

Tuvo sin embargo poderosos enemigos. El obispo Lope de Barrientos, para quien la existencia e influencia de los demonios era tan real como los efectos devastadores de la peste, siempre fue hostil con Villena por cultivar éste ciencias como la Nigromancia o la Alquimia. No duda en emplear el sarcasmo incluso cuando muere nuestro autor en completa pobreza, albergado casi de caridad en el convento de san Francisco de Madrid. Antes ya había protagonizado —influyendo en el propio rey Juan II que es el que finalmente ejecuta la orden— el expurgo y quema de su afamada biblioteca⁴. El comentario que nos ofrece Barrientos es sumamente gráfico:

Este don Enrique fue muy grant sabio en todas çiençias, en espeçial en la Theología e Nigromançia, e aun fue grant alquimista. Y con todo esto vino en tan grant menester, al tiempo que falleçió non se falló en su cámara con qué le pudiesen enterrar. Y fue cosa de Nuestro Señor, porque las gentes conoscan quánto aprovechan las semejantes çiençias⁵.

Durante esta avanzada época de su vida Villena se encuentra en una amarga situación. En la *Carta-Prohemio* a la traducción de *La Eneida*, encontraremos un lamento amargo y la queja de este hombre que reivindica sus derechos testamentarios al propio rey Juan II, el mismo que le encargó el trabajo. Esta predisposición, a todas luces de riesgo (no se aconseja morder la mano de quien te da de comer) viene provocada por una serie de desgracias que sobrevienen a don Enrique, principalmente una vez que ha perdido la protección de sus amigos y fami-

³ Vid. Enrique de Villena, *Arte de Trovar*, ed. de F. J. Sánchez Cantón, Madrid, Biblioteca Española de Divulgación Científica, 1923, pp. 18 y 19.

⁴ Luis García Ballester, *La búsqueda de la salud. Sanadores y enfermos en la España Medieval*, Barcelona, Península, 2001, pp. 264-268.

⁵ Lope de Barrientos, *Refundición de la crónica del halconero*, ed. de Juan de Mata Carriazo, Madrid, 1946, Espasa-Calpe, p. 170.

liares, ya difuntos. Su casi obligada marcha a Villalba, posesión de su esposa María de Albornoz, le obliga a buscar recursos que le permitieran vivir según la dignidad de su alta cuna. Viaja a la Corte y consigue en concesión la villa de Yniesta, ciertamente poca recompensa según sus legítimos derechos. Y es que con la muerte sin descendencia de su tío Alonso de Gandía, conde de Ribagorza, debió heredar sus estados de forma natural, pero le fueron arrebatados por Juan II de Navarra. De ahí que le reclame sin ambages sus posesiones:

[...] piense *vuestra* Real superioridad si agora que non soy tractado de *vuestra* clemencia con aquella humanjdat que justíçia e derecho requiere e aquel debdo paternal que en *vuestra* Real alcanço casa fuy tan animoso hala complacencia *que* fare quando miraredes de catadura piadosa cumpliendo *aquella* satisfacción ha que soes tenuto por çierto esa hora cantara mj lengua grandes loores e fara resonar *uestro* nombre e quanto caliope graçiosa mente otorgar me quiso⁶.

En una glosa al texto, extracta con sutileza e intención las razones de sus derechos a los mencionados estados:

E fallecido el dicho Don Alfonso, sin hijos, venia toda la heredad derecha-mente al dicho Don Enrique, la cual le tomo e ocupo non debidamente el Rey de Navarra⁷.

Unos años más favorables a su suerte tuvo Villena poco antes, mientras se desarrolló el reinado aragonés de D. Fernando de Antequera que era su primo. Durante este tiempo desarrollará una actividad intelectual muy provechosa que es la que le acerca a las artes poéticas:

[...] Tregua de las continuadas desdichas fueron los años de reinado de su primo don Fernando el de *Antequera*; tenía grande afición y hubo de acompañarle a Zaragoza y a Barcelona, haciendo lucido papel en las suntuosas fiestas que se celebraron.

⁶ Marquis de Villena, *Carta-Prohemio*, ed. de Jean Lemartinel, en *Cahiers de linguistique hispanique médiévale*, 13 (1988), pp. 35-51. Nos servimos de su edición para este trabajo, si bien hemos decidido suprimir signos propios de la versión paleográfica que escapan a nuestras necesidades e intención.

⁷ Vid. Torres-Alcalá, *ob. cit.*, p. 45.

En particular fuéronle gratísimas las de la Ciudad Condal. Juan I había estatuido, traduciéndolos del provenzal, los amables consistorios de la *Ciencia Gaya*; de ella escribía en el privilegio de institución: “rudos erudit, inertes excitat, ebetes Mollet, doctos allicit... oculata elicit, obscura lucidat, cor laetificat, excitat mentem, sensum clarificat atque purgat”. La *Gaya Ciencia* tuvo mementos de esplendor con don Fernando, debido seguramente a los entusiasmos de don Enrique: de estas fiestas nació el *Arte de trovar*⁸.

La traducción de *La Eneida*, igual que la de la *Comedia*, serán trazadas en su medio destierro de Yniesta ya en el otoño de su vida. También el *Arte Cisoria* y el *Tratado de la lepra*. Nos ocuparemos ahora de la *Introducción* o *Carta-prohemio* a la traducción de *La Eneida*, donde hallamos una teoría sobre la puntuación que resulta reveladora para su época por sus consideraciones pseudomusicales relacionadas con la modulación y la medida de sonidos y silencios en función de la original adaptación del ‘resuello fisiológico’, patrón universal.

2. *Carta-Prohemio* a la traducción de *La Eneida*

A Dios agrada la traducción de esta obra a la prestigiosa lengua castellana:

[...] pues que ha dios plogo tancto beatificar la castellana lengua *que* en aquella tan esmerada fuese trasladada y storia e por ella conseruada biuiese çerca delos romançistas tan prouechosa doctrina *que* dela lengua non han notisçia latina *endo* fue originada e se mantiene çerca delos entendidos onde su dolçor mas sabrosa es mejor sentida.

Es patente el gran interés que despierta en Villena el sentido musical en la poesía, algo natural dada su familiaridad con la trovadoresca y su admiración y conocimiento de los textos doctrinales existentes en su época sobre la *Gaya Ciencia* y la gramática, entre ellos especialmente el *Mirayll de Trobar o de versificar o de rimar* de Berenguer de Noya,

⁸ Enrique de Villena, *Arte de Trovar*, ed. cit., pp. 13 y 14.

pero además el *Libre de concordances, de rims e de concordans, appellat Dictionari primerament tracta de les vocals, e apres de les mudes següen l'orden del A.B.C.* de Jaume March, el *Torcimany* de Lluís de Averçó, el *Arte de Trobar o Reglas como se debe trobar* de Don Juan Manuel, *Arte de dictier* de Eustache Deschamps, el *De vulgari Eloquentia* de Dante o las *Rime volgari* de Antonio da Tempo, entre otros⁹.

Las advertencias sobre sus particulares criterios de traducción se suceden con el fin de no sorprender al lector o ser víctima de su crítica. Traducirá no palabra a palabra, sino “segund el entendimiento y por la orden que mejor suena”. Todo ello lo comprobará “el que ambas las lenguas latynar e vulgar sopiere e viere el original con esta traslación comparando”. Su intención es ante todo didáctica, favorecedora de la comprensión: “[...] esto fize por que sea mas tractable e mejor entendido e con menos estudio e trabajo [...]”. De ahí las posibles diferencias que, advierte, no deben ser tomadas a mal por su público pues han sido gestadas en pro de la belleza sonora y del general entendimiento: “[...] non enoje uuestra merçed ne los otros leedores [...]”.

Ser hábil en el leer y comprender distintivamente permite el acceso del hombre al conocimiento más elevado. Entender lo escrito exige percibir de forma inteligente. El procedimiento pedagógico ya desarrollado por Donato en su *Ars Minor* podrá ser advertido en todos los santos Padres. También será defendido por Alfonso X en el *Setenario*¹⁰.

El interés del autor por hacer accesible el texto a los lectores aparece también en las numerosas glosas que iluminan el texto para aclarar algunas palabras, tal es el caso de ‘congruo’, del que dice:

este vocablo se toma de las grullas que van ordenadas en su buelo una pos de otra por derecho orden e por esto las cosas que ordenadamente se siguen son dichas congruas casi ordenadas como las grullas.

⁹ Vid. Francis Tollis, “L’orthographe d’après Villena at Nebrija”, en *Revista de Filología Española*, 54 (1971), pp. 53-61.

¹⁰ Vid. Jesús Montoya Martínez, “La retórica medieval en España, breve *excursus* de la presencia de la teoría retórica en el siglo XIII español a través de su literatura”, en *Retórica, poética y géneros literarios*, ed. José Antonio Sánchez Marín y M^a Nieves Muñoz Marín, Granada, Universidad, 2004, pp. 235 y ss.

La incursión que en el terreno doctrinal hace en la *Carta-Prohemio* a la traducción de *La Eneida* nos permite proponer como tesis el hecho de que Villena fundamenta su teoría sobre la puntuación, de indudable interés literario y lingüístico, en el lenguaje musical promovido por el *ars nova*¹¹ de su tiempo. No sólo la tradición musical era de carácter especulativo-filosófico y una experiencia práctica, también comprende una tradición de relaciones entre las disciplinas del lenguaje y la práctica musical, entre el *trivium* y el *quadrivium*. No debemos olvidar que la lengua es la primera de las músicas¹². Existe una relación entre la Retórica y la Música, como artes del conocimiento complementarias. Así en la escuela de Nôtre-Dame comienzan a aparecer tratados ya en el siglo XIII donde se imbrican las técnicas retóricas con las arquitecturas musicales. Un tratado poético como el de Mateo de Vendôme (c. 1180) conocido como *Ars Versificatoria*, o la *Poetria Nova* de Godofredo de Vinsauf (c. 1215) proponen una sistematización de las figuras retóricas, incidiendo de forma especial en las relativas a la repetición, para ser asimiladas a las nuevas necesidades del *ars nova* en el campo de la polifonía. El lenguaje retórico es adaptado por los tratadistas musicales y así podemos leer en el denominado *Anónimo IV*, un texto de finales del siglo XIII, que Perotinus compuso “*cum abundantia colorum armonice artis*”. Juan de Garlandia, en *De mesurabili musica* (c.1240), hace una completa descripción de la denominada “retórica musical”. Más interesante aún resulta el tratado de gramática de Alejandro de Villa Dei, *Doctrinale*: escrito a finales del s. XII, ofrece todos los elementos necesarios para establecer los seis modos rítmicos musicales sobre la base de los seis pies de la métrica clásica. También el *Anónimo VII* (c. 1280) ofrece la siguiente definición de ‘modus’:

¹¹ Felipe de Vitry codifica las teorías más recientes del XIII en una serie de tratados, uno de los cuales titula *Ars Nova*. Será la denominación utilizada desde entonces para designar el arte musical del siglo XIV.

¹² Vid. Olivier Cullin, *Breve historia de la música en la Edad Media*, Barcelona, Paidós, 2005, p. 109.

El modo es, en la música, la medida ordenada del tiempo en largas y breves, o bien, incluso, el modo es lo que se desarrolla en una medida apropiada de notas largas y cortas¹³.

Villena va a adaptar su método de modulación, lectura y puntuación al lenguaje musical. La música de las palabras era considerada como la música “natural” mientras que la “artificial” comprende el arte de los sonidos producidos por la voz con esas palabras. Beda el Venerable en *De arte metrica* ya estableció la relación profunda entre metro y ritmo: “un ritmo puede existir sin metro, pero no un metro sin ritmo”. Los trovadores fundamentarán su arte en componer la palabra y el sonido. Queda, pues, manifiesto que la música está vinculada al arte oratorio y viceversa; así Quintiliano, en *Institutio oratoria*, incluye la música como parte del programa del perfecto orador: “el orador tiene en su voz y en su físico números musicales de dos clases que juntos permiten un determinado estilo adaptado al tema que se trata”. Aristoxeno, el músico, dividió el orden de la voz entre el *rythmos* y el *melos*. El primero está constituido por las proporciones y el segundo por el tono y los sonidos¹⁴.

3. Teoría de la puntuación

Hay un persistente anhelo de equilibrio. El hombre, en tanto que microcosmos, se encuentra regido por la armonía. En los *Commentari* que Lorenzo Ghiberti (1378-1455) escribió en sus últimos días se representa con fidelidad el gusto del siglo XIV como un anuncio del Renacimiento. Aquí se afirma la importancia del razonamiento traduciendo fragmentos de Vitrubio, Plinio y otros autores con el firme propósito de estructurar el pensamiento en base al conocimiento clásico, extrayendo nuevos hallazgos partiendo de las antiguas normas. En sus esfuerzos por aclarar el texto, Villena establece una división por capítulos con el fin de identificar con rapidez “lo que mas plazible uso

¹³ *Ibidem*, pp.79-80.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 27-28.

fuere”¹⁵, ya que Virgilio no hace detenciones en su discurso. Aparece una puntuación —primera vez que aparece este término¹⁶— que adquiere en nuestro autor el sentido de administración de pausas a través de la lectura del texto como si de una obra musical se tratase. En una tradición oral, el ritmo tiene una profunda relación con el poder de la palabra, con el prestigio de la elocuencia. Los silencios, la puntuación, los acentos, la escansión casi melódica de los pies métricos y la composición de la frase colaboran a dotar al texto de un componente musical y comprensivo, entre otras razones porque favorece la repentización.

Villena considera necesario, a favor del entendimiento y de la agilidad de la lectura, llevar un ritmo adecuado. Se trata de una concepción abierta, de espacios sueltos rítmicamente que contrastan con el objeto cerrado y finito del gusto clásico¹⁷. Hay un velado interés por las proporciones, un interés que los artistas italianos comienzan a imponer sobre Europa. Debemos pensar que la aportación creadora del hombre, referida en este caso al particular sentido de la traducción de Enrique de Villena, no puede trabajar en el vacío sino en el seno de sus coordenadas históricas, que ejercen una imposición inasible pero eficaz y verdadera. Además, la concepción intelectualista que la Edad Media hereda de la Edad Clásica conduce a una cierta reducción de toda actividad espiritual a la razón, o al menos a la estructuración de lo razonable.

Es necesario contar con ciertos *presets* para hacer una buena, bella y ágil lectura del texto. Villena sabe que desde antiguo se solía hacer coin-

¹⁵ “[De la situación de las letras según los trovadores antiguos.] Situaron en tal manera las letras que fiziesen buena euphonía siquiere plazible son, e se desuiaron de aaquella posición de letras, que fazía son desplazible, e por eso, en fin de diçión, donde era menester doblar la *l*, ponen vna *h*, en lugar de la postrimera *l* ponen vna *h* [...]” (Enrique de Villena, *Arte de trovar*, *ob. cit.*, p.85).

¹⁶ “Voici le plus ancien exemple, a nótre connaissance, du mot ‘puntuacion’ ” (Lemartinel, *ed. cit.* p. 48).

¹⁷ Santo Tomás consideraba la fantasía y la imaginación como depósito de las formas recibidas por los sentidos. Reconoce el valor racional de los dos sentidos superiores: la vista y el oído, ambos fuente de conocimiento, por vía de la asimilación, a través de la forma. Villena insiste en adecuar esta forma con fines estéticos y prope-
deúuticos.

cidir el sentido completo de una frase con el verso; así, cada renglón solía ser una ‘vía’¹⁸. Es el camino seguro. San Isidoro dice en sus *Etimologías*:

Versus dicti ab eo, quod pedibus in ordine suo dispositi certo fine moderantur per articulos, quae caesa et membra nominantur. Qui ne longuius per volverentur quam iudicium posset sustinere, modum statuit ratio unde reverteretur; et ab eo ipsum versum vocatum, quod revertitur (I, 39,1).

Esta relación descrita se refiere al verso latino, que es el que ocupa a Villena —por otra parte a menudo tachado de latinizante—. Resultan muy interesantes por ello las siguientes observaciones:

Positura est figura ad distinguendos sensus per cola et commata et periodos, quae dum ordine suo adponitur, sensum nobis lectionis ostendit. Dictae autem positurae vel quia punctis positae adnotantur, vel quia ibi vox pro intervallo distinctionis deponitur. Has Graeci *theseis* vocant, Latini posituras. Prima positura “subdistinctio” dicitur: eadem et comma. Media distinctio sequens est; ipsa est cola. Ultima distinctio, quae totam sententiam cludit, ipsa est periodus; cuius et diximus, partes sunt cola et comma; quorum diversitas punctis diverso loco positus demonstrantur (I, 20).

Esta declaración sobre la utilidad de los signos de puntuación tiene además una imposición de carácter fisiológico: dar ocasión a realizar las convenientes pausas respiratorias. Si no estuvieran indicadas, sería fácil alterar el sentido del discurso dejándose caer en el desconcierto. Así los signos deben responder a un sentido dado¹⁹. Su fin último es,

¹⁸ Vid. Jesús Montoya Martínez, “La puntuación en el Códice T.J.1 de las CSM”, en *Filologia Classica e filologia Romanza: esperienze ecdotiche a confronto*, ed. Anna Ferrari, Roma, Centro Italiano di studi sull’alto medioevo, Spoleto, 1999, p. 369. Para el profesor Montoya, esta acepción ‘vía’ es evidente en el conocido término “cuaderna vía”.

¹⁹ La puntuación aparece entre los siglos VIII y XI, para quedar desarrollada en un plano suficiente en el XIII; vid. Henri-Jean Vezin, “La punctuation aux XIII, XIV et XV siècles”, en *Mise en page, mise en lettre. Du livre manuscrit*, Paris, Cercle de la Librairie-Promodis, 1990, pp. 443-446, apud Jesús Montoya Martínez, “¿Verso largo o verso corto? Algunas consecuencias de la puntuación de las *Cantigas de Santa María*”, en *Bulletin of the Cantigueiros de Santa María*, 10 (1999), pp. 61-84.

desde luego, hacer común el sentido de la frase frente a las múltiples interpretaciones individuales que surgirían sin esta notación consensuada. Hasta el siglo VIII, la presentación de los libros occidentales se desarrollaba sin separación de palabras. Exigía un gran esfuerzo del lector, que debía ser docto y aún más, estar avezado en la lectura. La separación de palabras comienza a hacerse en Irlanda, para de ahí pasar a la Europa continental. Villena considera necesario conocer dónde “se ynnoua la razon, ho se entroduzen las personas, ho donde guarnesçen las comparaçiones” y por ello el lector debe ‘actorizar’ con exclamaciones, representando a los ‘absentes’ mediante apóstrofes y haciendo patentes los momentos de “quexa ho turbaçion”. Este interés nos acerca a una lectura teatralizada y de corte trovadoresco del texto. Existe un deje de sonoridad controlada como factor elemental pero también fundamental de comprensión del sentido textual.

Las pausas, una vez identificadas a través de los signos de puntuación, deben ser correctamente interpretadas pues forman ya parte de un código cerrado de modulación y sensibilidad.

El punto suspensivo habrá de colocarse al final “de los zires jntroductos dela serie resçitativa [...] segund conuiene pues es ahí donde se suspende la razon”; el punto final queda rerservado para donde “ha complida sentençia ho entendimiento final”. Cada uno de ellos debe responder a una lectura debidamente entonada. La interrogación se señala con el signo correspondiente²⁰. El ‘puncto detentyuo’ debe emplearse “adonde conujene al pronunçiaçion de partyr ho letra por si proferir siquiere la boz corriente detener”. Un cuarto tipo de punto propuesto por nuestro autor es el denominado ‘periodal’, el adecuado para indicarnos que “fenesçe la razon” y se corresponde a un cambio de párrafo. El último descrito es el ‘preçesional’, el empleado allí donde “la razon taja ho paresçe menguada”. También se nombra un punto ‘eleuado’ pero no aparece descrito, se apunta que imprime una pausa de un tiempo igual que el empleado para los interrogantes.

²⁰ Véase el Apéndice I.

4. El “resuello”, medida de Villena: un fiel retórico de concepción fisiológico-musical

Cada una de las grafías antedichas implica una forma de pausa necesaria para la lectura ideal. Además —y consideramos esta apreciación muy importante en nuestra propuesta—, deben favorecer la musicalidad del texto por su correcta modulación y su acompasado ritmo. La duración pausal es acotada por Villena tomando como base una atávica y expresiva medida: el resuello, un resuello²¹. Es inspiración y expiración, movimiento fisiológico producido por el aparato respiratorio. Este movimiento: “quanto tarda de tyrar el resollo e tornar lo ha dar”, se traduce en tiempo, y es equivalente a la duración de una sílaba breve. Una inspiración o expiración aisladas, constituyen un medio tiempo: “la tardança del solo tyrar el resollo”. La sílaba larga tiene una duración de dos tiempos, o dos resuellos, y es denominado “tiempo luengo” frente al “tempo symple”. Con estos sencillos y expresivos datos podemos precisar los tiempos de pausa señalados por nuestro autor asimilando las convenientes correspondencias: punto detentivo, medio tiempo (una inspiración o una expiración, es decir, medio resuello); punto elevado e interrogación valen un tiempo (un resuello); punto procesional y punto final, dos tiempos (dos resuellos); punto periodal, tres tiempos (tres resuellos)²².

Es posible relacionar este sistema pausal retórico a la nueva notación musical desarrollada en la época por la denominada *ars nova*, una

²¹ *Resuello*. Acción de resollar. METERLE a alguien EL RESUELLO EN EL CUERPO. Intimidarle, achicarle, no permitirle actuar libremente. Implica frecuentemente que la persona de que se trata decía o hacía, o trataba de decir o hacer alguna cosa con insolencia o fanfarronería. *Resollar* (del ant. “sollar”, del lat. *sufflare*; v. : “FLA-, PNE-, SOPLAR; resoplar”. Conjug. Como “contar”; popular.) 1. Respirar. 2. Resoplar. Respirar haciendo ruido, por ejemplo por efecto del cansancio. 3. (fig. e inf.) Respirar. Se emplea en frases negativas con el significado de ‘hablar’: ‘Me escuchó hasta el final sin resollar’. 4. (íd.) *Dar noticias de sí o señales de existencia una persona de la que hacía tiempo que no se sabía nada*. *Resolgar*. *Resollar*. Vid. María Moliner, *Diccionario de uso del español*, Madrid, Gredos, 1990, pp. 1016 y 1023.

²² Vid. Apéndice I con el esquema de equivalencias deducido y elaborado como hipótesis.

verdadera revolución frente a la notación cuasi ilegible que partía del siglo IX. En cualquier caso, el ritmo impuesto por Villena es lento, reposado²³, siendo entonces coherente con su propuesta melódica meditativa de la que hablamos más adelante.

Una vez establecido un sistema rítmico fiable, Enrique de Villena enriquece su discurso al entrar en el campo de la modulación y la sonoridad mediante una normativa sobre la entonación del texto. No podemos dejar de advertir nuevamente semejanzas con la teoría musical, y es que, recordemos, la lengua es la primera de las músicas que debe su idea perceptiva mesural a la naturaleza numérica expresada en la conocida leyenda de Pitágoras y la fragua²⁴, citada por la mayoría de los tratadistas medievales como Aureliano de Réomé (*Musica Disciplina*), Juan Gil de Zamora: “los ritmos de la sensación son también operaciones del alma” (*Ars musica*), Adelardo de Bath (*De eodem universo*) o Évrart de Conty (*Échecs amoureux moralisés*). Dante, en el *Paraíso* vuelve a emplear esta analogía que nos recuerda la importancia de la sonoridad y el ritmo en la lectura y en la propia composición del universo:

²³ Podemos considerar un *tempo* musical natural el correspondiente a 90 negras por minuto; una ‘negra’ sería para Villena 1/2 tiempo (una expiración o medio resuello), una sílaba breve entonces es una ‘blanca’ (un tiempo) o un resuello, y una larga se correspondería con una ‘redonda’, es decir, dos resuellos. Vid. apéndice II.

²⁴ Pitágoras habría oído mientras caminaba las diversas armonías producidas por cuatro martillos que en una fragua golpeaban la bigornia. Inducido por la variedad sonora, pesó los martillos buscando diferencias en el campo de la realidad que respondieran a la sutileza sonora. Descubrió que sus pesos estaban relacionados con las notas emitidas en proporciones que se definen como una octava, una quinta, una cuarta y el unísono. Serán las consonancias perfectas durante la Edad Media. Se enseñaron con el monocordio, instrumento que representaba para la propia Hildegarda de Bingen la “metáfora de Adán antes de la caída”, dada a su insondable pureza. Este descubrimiento de Pitágoras será transmitido y evocado por los más grandes intelectuales de la Antigüedad tardía, especialmente por Macrobio (*Comentario sobre el sueño de Escipión*, II, 1, 9-13), Boecio (*De institutione musica* I, 10) y Casiodoro (*Institutiones divinarum et humanarum litterarum*, II, 5, 1), autores tan comprometidos en la retórica y en la poética.

la moto e la virtù d'i santi giri,
Come del fabbro l'arte del martello,
Da ' beati motor convien che spiri²⁵.

Para san Agustín, los acordes sonoros, la unión de graves y agudos forman parte de la realidad humana, pero también el concierto del movimiento establecido entre los planetas (música mundana). No podemos obviar la trascendencia adivinada por Villena para entonar su traducción de Virgilio, por otra parte asumiendo la responsabilidad y el sentido impuesto por una postura de 'emanación artística' frente al sencillo traslado de 'imitación'. La palabra puede ser elevada hasta su mayor grado posible de solemnidad gracias a la tensión de la voz. La interrogación ha de ser interpretada con acento agudo²⁶ (una quinta musical pitagórica); el punto suspensivo tendrá entonación moderada o media (unísono)²⁷; el punto final, grave (una octava baja)²⁸. El periodal y el "procesional", entonación grave truncada (mixta). Los comienzos de párrafo y las intervenciones de personas mantienen una entonación también doble o truncada. Emplea, a modo indicativo y con intención clarificadora, una serie de arcanos y confusos signos²⁹. El color amarillo³⁰ muestra el nombre propio; también advierte sobre el uso de mayúsculas:

E porne letras mayores señaladas de amarillo al comienzo delos nombres de personas dignidades montes Ryos çibdades pueblos, naçiones Regnos regiones mares fuentes puertos campos siluas lucos e tales cosas que sean departidamente cognosçidas ansi como diziendo Rey e nombre propio que le

²⁵ Dante Alighieri, *Divina Comedia*, Paraíso II, vv. 127-129, trad. de Ángel Crespo, ilustrada por Miguel Barceló, Barcelona, Galaxia-Gütemberg, 2002, vol. III, p. 20.

²⁶ El acento agudo se corresponde con la llamada *escala auténtica*.

²⁷ El salmo procesional contaba con una parte, el *introito*, en donde también aparecen melodías suspensivas con el fin de retardar la línea sonora y darle así un matiz contemplativo y reflexivo.

²⁸ La entonación grave es la correspondiente a la *escala plagal*.

²⁹ *Vid.* apéndice I.

³⁰ Los teóricos del s. XIII, al crear nuevas grafías para la naciente notación musical usan tinta roja para identificar los pasajes con ritmo binario del resto, de ritmo ternario.

porne ansi uirgilio En çibdat que le porne ansi Roma por esa regla de las otras cosas ditincta mente.

Además las glosas contribuyen, con sus letras de “abece”, a iluminar algunos pasajes oscuros, y también incluye texto propio con los argumentos y algunos resúmenes de contenido (junto a la ya mencionada división por capítulos). Todo ello obedece a su intención didáctica —“donde tomen lumbre y doctrina todos los otros del Reino que se dicen trobadores para que lo sean verdaderamente”, que dirá en su *Arte de Trobar*³¹.

5. Conclusión

Nos encontramos ante un hecho inherente a la propia función doctrinal de este tipo de textos pragmáticos: la lucha entre un mundo de tradición oral y otro de tradición escrita. El mundo judío constituyó un baluarte de tradición oral. Aunque la Biblia hubiera sido copiada desde mucho antes del siglo V a. C., se aprendía aún como un “canto” de memoria, sin libros, repitiéndola versículo a versículo siguiendo al maestro. Lo mismo ocurrió con los musulmanes que aprendían el Corán. Ritmo y melodía se graban tan profundamente en el córtex cerebral que sabemos que se identificaba a menudo el texto através de su vestidura musical.

Proponemos en el sistema desarrollado por Enrique de Villena una cierta asunción de esta realidad. Por ello admite percepciones rítmicas a través de los signos de puntuación y sus consiguientes modulaciones como factores decisivos para la comprensión del texto sin duda, pero además, para preservar y potenciar su belleza sonora, el misterioso y fascinante componente oral de la escritura: “el gozo —dice






³¹ Vid. Enrique de Villena, *Arte de Trovar*, ed. de Menéndez y Pelayo, en *Antología de Poetas Líricos Castellanos*, Madrid, Biblioteca Clásica, 1894, p. 4. Ciertamente las glosas son menos las de carácter verdaderamente científico que las de tipo mitológico; en cualquier caso son de indudable interés filológico y muy originales en su época.

Casiodoro—, eleva nuestros sentidos a las realidades divinas y embelena nuestros oídos con su medida”. El proceso de apropiación del tiempo por el hombre es un fenómeno de finales de la Edad Media. Existe una evidente preocupación por controlar el tiempo (curiosamente poseer el instrumento de medida revolucionario, el reloj mecánico, se convierte en una incuestionable prueba de poder entre príncipes y mecenas). Los textos solemnes desde los Santos Padres se recitaban como los cantos. El universo y la tradición occidental greco-romana se enfrentan a la oralidad potenciando la escritura y cultivándola en todas sus modalidades, incluida la musical, de ahí que desde el siglo IX se pruebe a notar los textos sagrados (neumas). Después de tres siglos de evolución la notación se hace perfectamente legible, con la diferencia de que el tiempo descrito se ha convertido en una realidad arbitraria y susceptible de fragmentación, alejado del tiempo de la Iglesia encarnado por el recitativo inmesurable.

Un año y doce días nos cuenta que tardó en este trabajo, “non tanto por la graveza de la obra como por otras ocupaciones que se entrepusieron y camjnos que traxeron dilaciones”. Durante este tiempo, y a ratos perdidos, por solaz, hace la traducción de la *Divina Comedia* y la *Retórica* de Tulio, además de algunas otras obras menudas. Pensamos que en estos momentos Villena, hombre apegado a su tiempo, vive el momento musical ya dotado de una estructura, con una nueva conciencia en la que se incita a la reflexión y a la superación del concepto de imitación: la ‘emanación’ —ya descrita por Plotino como proveniente de la divinidad— puede surgir del hombre, y aquí nuestro autor nos ofrece una nueva forma de lectura a todas luces enriquecida gracias a la precisión y a la propia inspiración musical del lector. Esta pluralidad debe ser aceptada, debe ser válida.

Apéndice I Sistema de puntuación de Enrique de Villena

	Signo	Tiempo	Silaba	Nota	Entonación	Equivalencia	Resuellos
Punto Precesional		2	Larga	Blanca	Grave Truncada	Unísono y octava baja Escala plagal	2
Punto Final		2	Larga	Blanca	Grave	Octava baja Escala plagal	2
Punto Suspensivo		Sin determinar			Media	Unísono	Sin determinar
Punto Detentivo		1/2	Media Breve	Negra			1/2
Punto Periodal		3	Larga + breve	Redonda + blanca	Grave Truncada	Unísono y Octava baja Escala plagal	3
Punto Elevado		1	Breve	Blanca			1
Interrogación		1	Breve	Blanca	Aguda	Quinta justa Escala Auténtica	1

Apóstrofas		Comparaciones		Narraciones	
Exclamaciones		Razonamiento Final		Distinciones	

**Apéndice II Carta-Prohemio a la traducción de *La Eneida* de Virgilio
(extracto)**

[...] ha dios plogo tanto beatificar la castellana lengua *que* en aquella tan esmerada fuese trasladada y storia E por ella conseruada biuiese çerca delos romançistas tan prouechosa doctrina *que* dela lengua non han notisçia latina endo fue originada E se mantiene çerca delos entendidos onde su dolçor mas sabrosa es mejor sentida. E maguer algunos prouaron trasladar la presente memorada eneyda *en* la ytalica lengua fizieron lo menguada mente / dexando mcuhas fiçiones E exclamaçiones E Razonamjentos que superfluos reputaron quanto al entendimjento ystorial empero fasta la presente hora non ha paresçido qujen su ymagen Representase de palabra ha palabra el conçevido entendimjento transferiendo en algun delas vulgadas lenguas segund aquí fize enla castellana por *uuestro* mandado E ynstançia epistolar / por que llegase ha *uuestra* Real notiçia quanto posibile fue la plazible texedura enel original latyno contenida por la trujamana lengua / patrial *uuestra* señor excelente guardando lo que suso dixe / E la conuenjençia de aquellas le[n]guas castellana E latyna padesçen / E ansi termjnando el prohemo uengo hala Redunçion dela obra ante ponjendo alguna auisaciones al nueuo leedor complidera saber ha uso señor // muy exclareçido / E halos otros leedores sea manifiesto *que* enla presente traslaçion toue tal manera *que* non de palabra ha palabra / ne por la orden de palabras que esta enel original latyno / mas de palabra ha palabra segund el entendimiento E por la orden que mejor suena siquiere paresçe en la vulgar lengua / en tal guysa que alguna cosa non es dexada ho pospuesta / siquiere obmetida delo contenido en su original / antes aquí es mejor declarada E sera mejor entendido por algunas expresiones que pongo aculla subjntellectas siquiere ympriçitas ho escuro puestas segund clara mente uera el que ambas las lenguas latynar E vulgar sopiere E uiere el original con esta traslaçion comparando / esto fize por que sea mas tractable E mejor entendido E con menos estudio E trabajo uso señor E aquellos podaes sentyr siquiere emntal mente gustar el fructo dela doctrina // latente siquiere cubierta enel artifiçio[so] dezir / E por que se non enoje *uuestra* merced ne los otros leedores / sy diferençias los diuersos actos de cada libro party por

capitulos / ansi que distincta mente podaes uer lo que mas plazible uso fuere maguer uirgilio syn distincion capitular fizo cada libro solo texienddo aquel de continuados uersos. E por quanto los romançistas leedores *que* de punctuaçion E pausas non son ynformados nin entienden do se ynnoua la razon ho se entroduzen las presonas / ho donde guarnesçen las comparaçiones la obra siquiere por exclamaçiones aquella actorizando E por las apostrofas los absentes representando / E las presçiones la quexa ho turbaçion mostrando E las fines delos dezires jntroductos dela serie resçitatiua departiendo non sabrian pausar / ne anla pausa açentuar segund conuiene puse ha do se suspende la Razon suspensiuo tal ho donde ha complida sentençia ho entendimientto final puncto final tal •

E adonde se faze alguna pregunta ho jnterrogaçion atal M

E adonde conujene la pronunçiaçion de partyr ho letra por si proferir siquiere la boz corriente detener puncto detentyuo de cara tal J

E donde fenesçe la razon que non ha menester mas de añader syn de nueuo escomençar faziendo alli periodo puncto periodal tal S

E donde taja la razon ho paresçe menguada puncto proçesional desta guysa .)

E las pausas ho detenimientos enestos puntos se fazen por tiempos E tiempo es detenimientoeneste lugar E caso quanto tarda de tyrar el resollo E tornar lo ha dar que es ualor de una silaba breue E la tardança del solo tyrar el resollo es dicho medio tiempo E tiempo luengo es dicho la ualor de dos tiempos symples qual ante dixe siquiere la tardança de una sillaba luenga E por ende sepan que enel puncto detentyuo se ha de detener la boz medio tiempo E enel puncto eleuado E enlos jnterro –gantes se han de detener un tiempo. E enlos finales puntos E preçesional les se han de detener dos tiempos / E

en los periodales se detengan tres tiempos / E faran en los jnterrogantes acento agudo / E en los suspensiuos moderado / E en los finales graue / E en los periodales E preçesionales graue truncado E señale eso mesmo el comienço de nueua razon parrafo por tal E los dezires delas presonas jntroduzidas por tal parrafo EE E los comparatyuos parrafo por tal ¶

E las exclamaçiones parrafo por tal ¶

E las apostrofes parrafo por tal ¶

E las fines delos razonamientos por una señal atal ¶

E las narraçiones por tal parrafo ¶

E las distinciones por tal parrafo ¶

E porne letras mayores señaladas de amarillo al comienço delos nombres de personas dirnidadas montes Rynos çibdades pueblos // naçiones Regnos regiones / mares / fuentes / puertos campos siluas lucos E tales cosas por que sean departida mente cognosçidas ansi como diziendo Rey que lo porne ansi Rey / E nombre propio que le porne ansi uirgilio En çibdat que le porne ansi Roma por esa regla de las otras cosas distincta mente. E aun de fuera en los espaçios sobre algunos pasos oscuros porne aņunas declaraçiones señalando por letras de abece sobre que paso siquiere vocablo uienen E de mas desto puse argumentos en los comieços de los libros en suma memorando lo que en *aquel* se contiene libro / E argumentos halos capitulos / E çiertos capitulos party por distinciones argumantando cada una de aquellas. // E la data de lafyn de quando se acabo la traslaçion es del tiempo que se cumplio la primera / çeda siquiere enxemplar de letra cursada sobre qual / fecha la primera correçion / E de aquella minuta despues grosado.

Rubio Flores, Antonio R., “Una teoría de la puntuación en la *Carta-prohemio* de la *Eneida* de don Enrique de Villena: el valor del resuello”, *Revista de poética medieval*, 17 (2006), p. 195-214.

RESUMEN: Enrique de Villena desarrolla una teoría de la puntuación en su *Carta-Prohemio* —introducción a la traducción que hace de la *Eneida* de Virgilio—, en donde presenta un sistema estructurado en función de la medida de ‘un resuello’, junto a preceptos de modulación musicales inspirados en el *ars nova* propia del siglo XIV.

ABSTRACT: Don Enrique de Villena develops a theory of the punctuation in his *Carta-Prohemio* (introduction to the translation of the *Eneid* by Virgilio), where he presents a structured system based on the measure of a ‘resuello’ (a special breathing type) and in musical modulation precepts characteristics of the *ars nova* in the XIV century.

PALABRAS CLAVE: Enrique de Villena. *Eneida*. Puntuación. Música. *Ars nova*.

KEYWORDS: Enrique de Villena. *Eneid*. Punctuation. Music. *Ars nova*.