

**La teoría literaria medieval como inscripción espacial:  
poéticas castellanas del siglo XV**

Jezabel Koch  
(Universidad de Buenos Aires)

*Esto, como nada en mí, no es teoría literaria;  
son siempre hipótesis, botellitas al mar  
que podemos ir tirando y ustedes pueden  
a su vez discutir y criticar.*  
(Clases de Literatura: Berkeley, 1980, Julio Cortázar)

Desde un comienzo, resulta sorprendente la riqueza con que el siglo XV se yergue en la península ibérica en lo que refiere a la reflexión del fenómeno literario, entendida ésta como teoría. La centuria que abarca el mil cuatrocientos en toda su extensión acerca al lector y a quien se aboque a su estudio a la emergencia de las primeras manifestaciones de reflexión literaria en España, centradas en su mayor medida en lo que en la época dio en llamarse la *gaya ciencia*.

Sin embargo, entre la profusa variedad de líneas de reflexión poética, la castellana aparece como particularmente significativa. Encontrando su umbral de inicio en 1433 con el *Arte de Trovar* de Villena, se extiende cual “delicado corredor de sabiduría” (Gómez Redondo 109) a través de un continuo fluir de tratados, entre ellos el *Prologus Baenenssis* (1445) o los reconocidos prólogos del marqués de Santillana, sea el que da inicio a sus *Proverbios* (1437) o aquel que abre su *Cancionero* (1449), hasta encontrar su momento de máximo acrisolamiento con el *Arte de poesía castellana* (1496) de Juan del Encina, en las postrimerías del siglo.

Partiendo de la certeza de que, tal como señala Funes, “el estudioso de la literatura medieval deb[e] enfrentarse forzosamente con la dimensión histórica en su indagación del fenómeno literario” (60), el presente trabajo se delinea como un intento de abordar la reflexión teórica propuesta por cada uno de estos tratados en tanto construcción de un espacio (sea éste material, simbólico o imaginario) que posibilita la emergencia de la poesía misma y de su ejercicio. Es decir, que partimos de entender la teorización como expresión de un enclave, de un espacio construido en íntima ligazón con el contexto social de la época, que posibilita la existencia del objeto sobre el cual predica: la poesía. Pero, más aún, sienta las condiciones de posibilidad (concepto caro, si los hay, a la teoría literaria) para la subjetivación del autor y la legitimación de su ejercicio.

Puestos en correlación e iluminados por la imagen espacial que se desprende del presente *topoanálisis* (Bachelard), proponemos que es posible dar a lo largo de los distintos autores y sus distintas concepciones teóricas con tres espacios bien delimitados: el espacio real, material, en el cual la poesía no precisa ser defendida, sino enseñada; el espacio imaginario, que defiende el objeto y legitima su ejercicio, es decir, un espacio que justifica al poeta y ya no un poeta que honra el espacio; y el espacio simbólico del cofre, del tesoro, en el cual, preceptiva y defensa se conjugan en la busca de garantizar la perpetuidad del arte poética en tiempos de paz.

**El espacio real: los ecos del consistorio de Barcelona**

Tal como la crítica ha observado en numerosas ocasiones, en el umbral de la reflexión sobre el fenómeno literario encontramos una queja, un lamento:

Por la mengua de la sciencia todos se atreven a hazer ditados, solamente guardada la igualdad de las síllabas y concordancia de los bordones, según el

compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la rímica dotrina. E por esto no es fecha diferencia entre los claros ingenios e los oscuros. (Villena 255)

Un año antes de su muerte en Castilla, Enrique de Villena escribe estas palabras en su *Arte de Trovar*. Arte con el cual regresa, como señala Karl Kohut “a sus comienzos, es decir, el mundo trovadoresco de su juventud en Barcelona” (34). Y, por si fuera poco, no sólo lamenta la mengua de la *gaya ciencia*, sino que dirige tanto la queja como el tratado a quien años después se convertiría en el Marqués de Santillana:

E quise dirigir este tratado a vos, honorable e virtuoso cavallero don Íñigo López de Mendoza, pues que mis obras, aunque impertinentes, conozco a vos ser plazibles e que vos delectaes en fazer ditados y trobas, ya divulgadas y leídas en muchas partes. E por mengua de la gaya dotrina, no podéis transfundir en los odores de vuestras obras las esçelentes invencionçes que natura ministra a la serenidat de vuestro ingenio con aquella propiedat que fueron conçebidas. E vos, informado por el dicho tratado, seais originidat donde tomen lumbre y dotrina todos los otros del regno que se dizen trovadores para que lo sean verdaderamente. (Villena 356)

El tratado de Villena se erige así, desde el comienzo en una tensión espaciotemporal: la que tiene lugar entre la corte catalana de su niñez y la corte castellana de su presente; tensión en la cual el primer espacio responde a la realización por excelencia de la doctrina poética que tan necesaria le es a la segunda corte y de la cual, sin embargo carece. Por esta razón, munido de su experiencia y doctrina, Villena buscará con su tratado instruir a don Íñigo, entendido éste como cifra del reino en general, para que la doctrina se expanda y permita la formación de verdaderos trovadores y no meros diletantes. Esta crítica al ambiente literario de la corte castellana, que a nuestro entender poco tiene de solapada (Cfr. Gómez Redondo), conduce infaliblemente a recuperar ciertos aspectos de los años de formación de Villena en la corte de los reyes de Aragón, ya que, como afirma Elena Gascón Vera:

[...] es desde Cataluña donde se debe entender la producción literaria y científica de Villena que tan extraordinaria parecía a sus contemporáneos los nobles castellanos. Todas las obras tienen concretamente su base en los movimientos intelectuales que habían surgido y se habían desarrollado en el país catalán. (202)

Así pues, resulta significativo señalar el marcado interés que muestran los últimos reyes de la casa de Aragón por la *gaya ciencia*, valoración que encuentra su realización más acabada en los certámenes poéticos. Si bien su origen se remonta a la ciudad de Tolosa en 1223, ya en 1383 son celebrados por Pedro IV el Ceremonioso, en Lérida (justo el año anterior al nacimiento de Villena), cuyo legado cultural se verá continuado tanto por su hijo Juan I (quien en el privilegio de 1393 afirma de la poesía ser “conocida por nós en términos de amor como gaya o alegre ciencia, y por otro nombre como ciencia de la invención, la cual resplandece con la más pura, honesta y cortesana elocuencia [...]”-*apud* Gómez Redondo 110), como por su hijo Martín I el Humano, quien en 1398 institucionalizaría el festival. Educado en la corte barcelonesa de Juan I y su hermano Martín el Humano, hecho que le permite participar de forma directa de estas festividades poéticas, y crecer en la misma medida en que estas actividades de refinamiento cultural lo hacían, Villena pasa a mostrarse en su *Arte* como un miembro más del consistorio barcelonés, durante las fiestas desarrolladas en 1413, bajo el reinado de su primo, Fernando I.

Cual lejano eco de un momento en el cual la valoración social de la corte catalana erigía a la poesía en términos de arte, de ciencia, y como tal, completamente

codificable y aprehensible, Villena delinea en su tratado el espacio del consistorio, su ceremonia de meticuloso ritual. Sabido es que el original del *Arte* no ha llegado a nosotros, que sólo tenemos acceso a ciertos fragmentos copiados por el humanista Alvar Gómez de Castro (Gómez Redondo), pero, lo cierto es que, de los pasajes que se conservan, aquellos que recrean el espacio del consistorio barcelonés, enclave en el cual el ejercicio de la poesía y su puesta en acto se realizaban de forma privilegiada, son junto con el apartado de preceptiva, los más destacables. Sin mencionar que ambos pasajes se religan por un íntimo lazo conceptual. Puesto que, si del espacio material del consistorio barcelonés se desprende una concepción elevada y aristocratizante de la poesía, a la vez que ésta es entendida como una ciencia codificable, pasible de ser enseñada, transmitida, el corolario por excelencia de este espacio es la preceptiva necesaria para tomar *lumbre y doctrina* y poder ser así un verdadero trovador.

Luego de un breve recorrido por la historia de los consistorios, que recuerda a todas luces los modos del discurso de la *translatio studii*, Villena introduce al lector en las festividades, bajo el reinado de don Fernando I, a cuyo servicio él estuvo. El lugar protagónico en el cual don Enrique se recrea se deja sentir desde la primera línea: “E llegado el día prefigido, congregávanse los mantenedores e trovadores en el palacio, donde yo posava. E de allí partíamos ordenadamente con los vergueros delante e los libros del arte que traían y el registro ante los mantenedores” (Villena 357). La ceremonia, cual meticuloso ritual, se explica en detalle, dejando entrever la importancia del certamen en la cantidad y calidad de participantes, siempre mencionados en sus jerarquías; en los objetos necesarios para cumplir el ceremonial; en el metódico paso a paso de los hechos; en el espacio material que acoge el festival:

E llegados al dicho capítulo, que ya estava aparejado e emparamentado aderedor de panyos de pared, e fecho un asentamiento de frente con gradas, en do estava [*don Enrique*] en medio e los mantenedores de cada parte, e a nuestros pies los escrivanos del consistorio; e los vergueros más baxo e el suelo cubierto de tapiçería. (Villena 357)

El lugar en donde mantenedores, trovadores, escrivanos y vergueros se congregan se encuentra por entero tapizado, con las paredes decoradas, y con unas gradas que no dejan olvidar en momento alguno las jerarquías otorgadas. Y, en el medio y por encima, don Enrique, lo cual resulta significativo en términos espaciales pues, en el centro real de este capítulo se encuentra el lugar privilegiado de la poesía y de su ejecutor, el trovador, “un bastimento cuadrado tan alto como un altar, cubierto de paños de oro, e ençima puestos los libros del arte e la joya”, justo al lado de “la silla alta para el Rey” (Villena 357).

La magnificencia del espacio material del consistorio se reduplica a su vez en las páginas en que los trovadores presentan sus composiciones: “E traíanlas escritas en papeles damasquines de diversos colores, con letras de oro e de plata e illuminaduras fermosas, lo mejor que cada un podía” (Villena 358). Y finalmente, tiene por corolario, el espacio otorgado a la obra que, juzgada según las *reglas del arte*, resulta la ganadora: “en pergamino bien illuminada e ençima puesta la corona de oro” (Villena 358), firmada por don Enrique, por los mantenedores y por el escribano, entregada al trovador, junto con la joya a modo de galardón.

El siglo se abre así, bajo el signo de la nostalgia y el lamento, en un claro contraste con el espacio que en su reflexión poética Villena nos lega en la busca de devolverle a la poesía un prestigio olvidado, perdido. Pues con su mirada hacia lo que fue, Villena con su *Arte* nos acerca a este primer espacio, un espacio material, palpable, real, en donde el fenómeno literario se realiza con suntuosidad y esplendor (los paños de oro, el altar, la corona, la joya), y se celebra con trompetas, confites, vino y alegría.

### **El espacio imaginario como espacio de legitimación**

Atravesado el umbral del siglo, y sumergidos por entero en los modos sociales de la corte castellana, encontramos que la poesía lejos está de ser comprendida en términos de ciencia, categoría que sí había adquirido en las cortes catalanas de finales del siglo XIV y principios del siglo XV. Tal como expresa Karl Kohut, “la poesía tenía un papel muy distinto en el ámbito nobiliario de la Castilla de la primera mitad del siglo XV al que poseía en el ámbito catalano-provenzal” (35), en tanto que la valoración que se le otorgaba se desprendía de su comprensión en términos de *arte social*. Pues, la composición poética pasa a entenderse en esta coyuntura como parte de un código cortesano que la nueva nobleza atravesada por un afán de sobreestimación de los signos formales del prestigio social ejercita en tanto entretenimiento.

Lo que ha sucedido es que, entre las consecuencias de la sangrienta lucha fratricida que Pedro I y Enrique de Trastámara mantuvieron por la corona, se encuentra la desaparición de los principales linajes de la nobleza, y la emergencia de otra, sumamente preocupada por consolidar y legitimar su posición, por medio del código de cortesanía y la exacerbación de los signos de prestigio social. Y, he aquí, que la composición poética forma parte de aquellos requisitos que debe satisfacer el noble en su actividad. Sin embargo, paradójicamente, si bien los cortesanos nobles debían desarrollar su cortesía mediante el ejercicio poético (hecho del cual da testimonio la vasta producción de lírica cancioneril que se conserva de la época en numerosos cancioneros), no era propio de caballeros abocarse por entero a estas tareas, es decir, constituirse en lo que Villena denominaría trovador. Todo noble debía saber componer un poema, pero esto no quitaba de plano la “desconfianza más fundamental hacia las letras en general” (Kohut 38).

Tal coyuntura explica la posición ambigua que el ejercicio poético tenía en la época, posición que se codifica en los espacios construidos en las reflexiones literarias que tanto Baena como el marqués de Santillana desarrollan en sus tratados. Lejos de un espacio real en el cual el poeta honra su ejercicio, los espacios imaginarios de ambos tendrán por núcleo fundante un afán de justificación, una defensa fundamental de la poesía y con ella, en mayor o en menor medida, la autolegitimación de su ejercicio.

### **El público receptor como primer espacio imaginario**

En 1437, don Íñigo López de Mendoza, culmina por pedido del rey Juan II sus *Proverbios*, compuestos a imagen y semejanza de los *espejos de príncipe* para ser obsequiados a su hijo, el futuro rey Enrique IV, en su doceavo natalicio. La obra, también conocida como *Centiloquio* (por estar constituida por un centenar de estrofas) se encuentra encabezada por un *Prólogo* que desde su comienzo se constituye como “una defensa a ultranza de las letras y el estudio” (Kerkhof y Gómez Moreno 49), dando por tierra la recién comentada desconfianza con que la nobleza en general observaba el ejercicio poético comprendido como un arte en sí.

El punto inicial del *Prólogo* lo constituye el tema de la finalidad: “Serenísimo e bienaventurado Príncipe: dize el maestro de aquellos que saben en el su libro, primero capítulo, de las *Éticas*: 'toda arte, doctrina e deliberación es a fin de alguna cosa'” (Santillana 2003: 367). Tal como el marqués explicita desde el comienzo en su cita de Aristóteles, dado que todo arte tiene una finalidad concreta, sus versos solicitados como han sido por el rey, no carecen de tal. Sin embargo, pocas líneas después, el argumento se redobra ya que estos “provechosos metros” dan forma a “buenos exenplos” (Santillana 2003: 368) que de ser conocidos darán placer y de ser desconocidos, tal como expresó el humanista Leonardo Bruni, conducirán “a alteza de virtud e a desseo

de muy grandes cosas” (Santillana 2003: 368). De esta manera, la poesía defendida por Santillana (que no es otra que la que él mismo ha compuesto), toma un carácter instructivo, en la medida en que posee como finalidad trazar la figura ideal del futuro rey, en este espejo estructurado métricamente.

Sin embargo, esta demostración no es suficiente en tanto que los ejemplos se multiplican y la defensa se acentúa. La poesía, cuya finalidad principal parece ser la virtud, también es una ciencia, un arte que debe defenderse de aquellos que reniegan de su ejercicio, ciegos a sus evidentes beneficios:

Por ventura, illustre e muy bienaventurado Príncipe, algunos podrían ser ante la Vuestra Exçelencia, a la presentación de aquestos versos, que pudiessen dezir o dixessen que bastasse solamente al principe o al cavallero entender en gobernar o regir bien sus tierras e, quando al caso verná deffenderlas o por gloria suya conqwerir o ganar otras, e ser tales cosas superfluas e vanas. A los quales Salomón ha respondido en el libro antedicho de los sus Proverbios, onde dize: “la çiencia e la doctrina los locos la menospreciaron”. (Santillana 2003: 368)

La cita de autoridad sin embargo, no basta. Santillana, en su afán, no reniega de ninguna herramienta en el desarrollo de su defensa y continúa profundizando retóricamente:

Pero, a más abondamiento, digo que ¿cómomo puede regir a otro el que a sí mesmo non rige?, ¿nin cómo se regirá nin gobernará aquel que non sabe nin ha visto las gobernaçiones e regimientos de los bien regidos e gobernados? Ca para cualquier práctica mucho es neçessaria la theórica, e para la theórica la práctica. (Santillana 2003: 368-9)

Hasta llegar a una de las frases más conocidas del *Prólogo*, aquella en que don Íñigo se cita a sí mismo, no sólo recuperando sus palabras, sino también su vida misma, como la fusión modélica de armas y letras: “Ca çiertamente, bienaventurado Príncipe, assí commo yo este otro día escrevía a un amigo mío: 'la çiencia non enbota el fierro de la lança ni faze floxa la espada en la mano del cavallero’” (Santillana 2003: 370).

Doblemente intenso, por su brevedad, el *Prólogo* continúa desarrollándose en su insistencia fundante de que la poesía *vale*, en tanto que *forma*, pues provoca “a los omnes a toda virtud, esfuerço e fortaleza, e a judgar qu'el dolor non sea el soberano mal, nin el deleite el mayor bien” (Santillana 2003: 371). Como espuelas que atraen o provocan en el hombre la virtud, el ejercicio poético no sólo es deseable, sino necesario para todo aquel que busque ser la mejor versión de sí (manteniendo el decoro de los deberes y obligaciones que a cada cual le corresponden). Scipión, en sus horas de ocio, leía; Julio César, por las noches escribía. En palabras de Lapesa, estos ejemplos, junto con los de David y Salomón y los de los reyes de Castilla y Aragón (padre, madre y tío del destinatario directo), “sirven al prologuista para demostrar que la afición a las letras es compatible con los deberes del estado y con los más grandes hechos bélicos” (208).

Las últimas líneas de esta “grandilocuente apología de las letras como aleccionadoras del noble” (Lapesa 207) interpelan una vez más al príncipe, invitándolo a que “assí commo en un claro espejo e diáffano biril en los convenientes tienpos la Vuestra Exçelencia debe entender e darse a oír e leer las buenas doctrinas, los provechosos enxienplos e útiles narraçiones” (Santillana 2003: 374).

Contrapuesto al *Arte* de Villena, de cuya configuración espacial se desprende una preceptiva que respalda el ejercicio poético, entendido como ciencia, don Íñigo se ve en la necesidad de defender la poesía, justificándola en este *Prólogo* a sus *Proverbios* desde una supuesta finalidad social, como una instancia formativa compatible con las demás obligaciones del noble, construyendo así, junto con su defensa, un público apto para su trabajo. Espacio imaginario, en la medida en que se atiene al concepto de recepción: es lícito y encomiable leer poesía, y por ello no puede negársele ese derecho

al joven príncipe, ni a sus padres (los reyes de Castilla), ni a su tío (rey de Aragón), ni a todo aquel noble que no le moleste emular a Scipión el Africano. Por su parte, Santillana sería como Julio César, aquel que “todas las cosas que en el día passava que de notar fuessen las escrevía en la noche metrificadas e en tan alto e elevado estilo que después de su vida apenas los muy entendidos las entendían” (Santillana 2003: 374).

Al igual que Santillana en este pequeño tratado, el *Prologus Baenenssis* también construye un espacio adecuado de recepción, ligado a la misma corte. Hacia 1430, Juan Alfonso de Baena, judío converso y escribano del rey, recopila unas quinientas setenta y seis composiciones de cincuenta y seis poetas distintos, todos pertenecientes a los últimos tres reinados castellanos. Cronológica y estéticamente, el cancionero es una continuación de los cancioneros galaico-portugueses. En 1445, Baena prologa su compilación y se la dedica a su rey, Juan II de Castilla.

Lejos de la tendencia preceptiva con la que se inauguraba el siglo, el *Prólogo* de Baena, “fundamento é rays de toda su obra” (Baena 4), desde antes de su comienzo, en la dedicatoria, se constituye como un breve escrito dirigido a toda la corte, desde su escalafón más alto hasta el más despreciado. Asociada al placer y al conocimiento, Baena afirma que la poesía le proporcionará al rey “rreposito é descansso en los trabajos é afanes é enojos”, aunque el receptor ideal no acaba en el destinatario directo, sino en toda su corte:

E assi mesmo se agradará la Realesa é grand Señoría de la muy alta é muy noble é muy esclarecida Reyna de Castilla Doña María nostra señora, su muger, é dueñas é donsellas de su casa. E aun se agradará é folgará con este dicho libro el muy ilustrado é muy graçioso é muy generoso príncipe Don Enrique, su fijo, é finalmente en general se agradarán con este dicho libro todos los grandes señores de sus reynos é señoríos, asy los perlados, infantes, duques, condes, adelantados, almirantes, como los maestros, pryores, mariscales, dottores, cavalleros e escuderos; e todos los otros fidalgos é gentiles ommes, sus donseles é cryados é oficiales de su casa Real, que lo ver é oyr, é leer é entender bien quisieren. (Baena 4)

El espacio imaginario del público receptor se ve así, en gran medida ampliado. Al respecto, resulta significativo recuperar la observación de Johnston (1996), quien señala que esta plurivalencia de receptores construidos habilita una ambigüedad estratégica que le permite a Baena no revelar la distinción entre lectores y escritores profesionales de poesía.

Una vez comenzado el *Prólogo*, la poesía se enviste de un carácter más ligado a lo formativo (al igual que en Santillana), por sobre su condición de mero entretenimiento de todos los estamentos de la nobleza. La escritura, aquí, como antes había afirmado el marqués, funciona como medio de preservar la memoria, idea que Baena toma de la *General estoria* alfonsí, “por que de los fechos de los buenos, tomassen los ommes dotryna é enxemplo para faser bien, é de los fechos de los malos, que rreceriesen escarmiento é castygo para se gardar de non faser mal” (Baena 6). De manera tal que, por su carácter didáctico, mucho más se corresponde con los hombres de altos estamentos a cuyo cargo está el reinado:

[...] si todos los omnes naturalmente desean saber todas las cosas, mucho más é con mayor rrason pertenesçe á los maníficos é altos emperadores é rreyes é pryncipes é grandes señores de amar é cobdiciar é leer é saber é entender todas las cosas de los grandes fechos é de las notables fasañas é passadas de los tiempos antyguos. (Baena 7)

Los beneficios formativos de las letras (siempre desde una perspectiva receptiva y no productiva) son enumerados por Baena con insistencia, “[...] se claryfica é alumbra el

seço, é se despierta é ensalça el entendimiento, é se conorta é rreforma la memoria, é se alegra el coraçon, se consuela el alma, é se glorifica la discreçion [...]” (Baena 9), sirviendo, hacia el final del *Prólogo* de marco para la inclusión específica de la poesía:

[...] por quanto á todos es çierto é notorio que entre todos los libros notables é loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas é ordenadas é fechas é compuestas por los sabios é discretos attores, maestros e conponedores dellas, el arte de la poetrya é gaya çiençia es una escriptura é conposiçion muy sutil é bien graçiosa, é es dulce é muy agradable á todos los oponientes é rrespondientes della é conponedores é oyentes. (Baena 9)

Sin embargo, el *Prólogo* concluye con un modelo de hombre que, si en principio es concebido como el óptimo trovador, quien recibe la doctrina de esta *gaya ciencia* “por graçia infusa del señor Dios” (Baena 9), termina siendo considerado por la crítica como el ideal del perfecto cortesano (ver Weiss y Johnston).

Para reconsiderar a estos autores, resulta pertinente recuperar la propuesta de Karl Kohut, quien afirma que tanto Baena como Santillana construyen en sus prólogos una apología social y moral de la poesía, una defensa fundante que se constituye en tanto núcleo argumental de su producción. El aporte del crítico alemán supone un entramado valioso en nuestra hipótesis en la medida en que, al erigirse en tanto defensa, ambos prólogos tienen la necesidad de construir un espacio de legitimación para aquella ciencia que justifican. Espacio imaginario que, en este caso, permite la emergencia del quehacer poético desde la garantía de la utilidad de su recepción. Construido el público, el ejercicio poético pasa a tener nuevamente un lugar en el cual desplegarse, otorgándole a quien lo ejecute, de forma indirecta, un valor social.

#### **El ejercicio del poeta como segundo espacio imaginario**

Hacia 1449, el marqués de Santillana escribe el *Prohemio e carta*, a modo de introducción de una colección de poemas propios, dedicada al joven condestable de Portugal, don Pedro, quien por esa época contaría entre dieciséis y veinte años y de quien puede subrayarse su inclinación a la producción poética y su ejercicio como mecenas de distintos poetas de la corte. El salto, en lo que refiere al prólogo escrito en 1437, es cualitativo. Si antes, dirigiéndose al joven don Enrique, el núcleo argumental recaía sobre la construcción de un auditorio, forjando un espacio de recepción que habilitase su propio ejercicio poético, en el *Prohemio e carta*, dirigida a don Pedro que ya hace gala de poeta, el acento estará puesto en el espacio de ejecución:

[...] vos quiero çertificar me plaze mucho que todas cosas que entren o anden so esta regla de poetal canto vos plegan; de lo qual me fazen çierto asý vuestras graçiosas demandas, commo algunas gentiles cosas de tales que yo he visto conpuestas de la vuestra prudencia. Commo es çierto este sea un zelo çeleste, una affecçion divina, un insaçiable çibo del ánimo; el qual, asý commo la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia buscaron ni se fallaron synon en los ánimos gentiles, claros ingenios e elevados spíritus. (Santillana 2003: 642-3)

Como puede apreciarse en este fragmento, la defensa y exaltación que don Íñigo desarrollará a lo largo de todo su *Prohemio* se encuentra íntimamente ligada a la construcción de un espacio que legitime de forma directa su ejercicio. Las armas esgrimidas son varias, y la insistencia, igual de perseverante que en el *Prólogo* a sus *Proverbios*:

¿E qué cosa es la poesía -que en el nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos- syno un fingimiento de cosas utyles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e escandidas por çierto cuento, peso e medida? E çiertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o dezir que

solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lascivas [...]. E sy por ventura la sçiençias son desseables, asý commo Tulio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble e más digna del hombre, o cuál más extensa a todas espeçies de humanidad? Ca, las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre?, ¿quién las esclareçe? (Santillana 2003: 643-4)

Sin embargo, el elemento más distintivo que el marqués nos ofrece en su *Prohemio*, y tal vez el más contundente, es la historización de la poesía que realiza, erigiendo la cronología como aspecto fundante de su teorización. Distinguiendo la Antigüedad de su presente y luego parcelando el pasado reciente a partir de un criterio espacial, don Íñigo construye una Historia nada inocente de esta ciencia que “es açpta prinçipalmente a Dios” (Santillana 2003: 646).

De disímil intensidad y de diverso valor son las finalidades que la crítica le ha adjudicado a este *Prohemio e carta*. Mientras que Lapesa observa que el marqués “habla a un poeta novicio cuyo entusiasmo desea robustecer” (250); Ferrie encuentra que se aprovecha de la encrucijada cultural “para moldear los gustos artísticos en España de acuerdo con sus propias aspiraciones” (195); en tanto que Gómez Moreno propone que “don Íñigo desea inclinar los gustos del Condestable hacia su propio lado” (24), logrando ganarse así el ánimo del joven noble portugués. Lo que resulta significativo es que todas estas finalidades poseen en común algo que ya Ferrie había observado y es que, lo distintivo del *Prohemio e carta* es que se encuentra concebido de forma retórica. De ahí que la Historia de la poesía que el marqués construye y propone no sea para nada inocente. Pues, con su propuesta el marqués deja entrever que la Historia, alejada de la verdad que el discurso historiográfico encumbra (ya en su *Prólogo*, Baena hace propio este discurso de que aquello que realmente puede conocerse es el pasado), se construye. Y se construye de manera propicia para convencer. Así, lejos de constituirse en una presentación objetiva de la historia de la poesía, el *Prohemio* es esencialmente “una expresión de los valores literarios de Santillana” (Ferrie 196), una manifestación de sus propios gustos artísticos, y un espacio eficaz para constituirse en una figura de autoridad.

De ahí que el espacio imaginario que se realiza en el *Prohemio* sea el de la ejecución, el de la actividad del poeta. Pues, es la misma carta la que se revela como el espacio en el cual, comunicando sus propias ideas sobre el valor primordial de la poesía y haciendo un recorte subjetivo de la historia, el marqués logra posicionarse en un lugar de autoridad introduciéndose él mismo como corolario indefectible del discurrir histórico de la poesía. Es el mismo poeta y su ejercicio los que se encumbran en este espacio imaginario, por medio de una doble vía: por un lado, la que sitúa a la poesía como discurso fundante, lo que legitima la posición actual del marqués y su valor en la coyuntura cultural de la época; y por el otro, la que deja entrever que el ejercicio poético es en parte un don que se mama; insinuación que se desprende de forma estratégica de la construcción histórica que don Íñigo propone. Entre los últimos poetas que el marqués nombra, se encuentran: su abuelo, “Pero Gonçales de Mendoça [...quien] fizo buenas cançiones” (Santillana 2003: 655-6); “Don Pero Vélez de Guevara, [su] tío, graçioso e noble cavallero, asy mesmo escribió gentiles dezires e cançiones” (Santillana 2003: 657-8); “Fernand Peres de Guzmán, [su] tío, cavallero docto en toda buena doctrina, ha conpuesto muchas cosas metrificadas” (Santillana 2003: 658); y el “muy magnífico Duque don Fradrique” su cuñado, a quien “plugo mucho esta sçiençia, e fizo asaz gentiles cançiones e dezires; e tenía en su casa grandes trovadores” (Santillana 2003: 658). Sin mencionar que, luego de ese gran decurso sanguíneo de poetas familiares, son las obras del marqués las que se encuentran, reunidas en el cancionero. La artimaña igual vale para don Pedro, ya que como remarca Santillana, su bisabuelo



también era poeta:

Acuérdome, señor muy magnífico, syendo yo en hedad no provecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençía de Çisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos; de los quales, toda la mayor parte era del Rey don Donís de Portugal -creo, señor, sea vuestro visahuelo-, cuyas obras, aquellos que las leýan, loavan de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras. (Santillana 2003: 654)

Finalmente, el *Prohemio e carta* culmina, tal como comenzó, haciendo hincapié en el valor fundante de la poesía y en la necesidad de su ejercicio, el cual es colocado por el marqués a la misma altura que el ejercicio marcial (en un eco perseverante que nos devuelve al *Prólogo* de los *Proverbios*):

Por tanto, señor, quanto yo puedo, exorto e amonesto a la vuestra magnifiçencia que, asý en la inquisiçión de los fermosos poemas commo en la polida horden e regla de aquéllos, en tanto que Cloto filare la estanbre, vuestro muy elevado sentido e pluma no çessen; por tal que, quando Ántropos cortare la tela, no menos délficos que marçiales honores e glorias obtengades. (Santillana 2003: 660)

### **El espacio simbólico del cofre y su tesoro**

Pocos años después de que el marqués de Santillana envíe su *Cancionero* a don Pedro de Portugal, la vida literaria en Castilla cobra un giro inesperado. Tal como señala Karl Kohut, en un lapso de pocos años fallecen sus principales protagonistas: entre ellos el mismo marqués, Baena, y el rey Juan II, con cuya muerte la corte deja de ser un centro literario. El reinado de Enrique IV no logra construir un orden cortesano que habilite una producción cultural; y es por esta razón que es preciso hacer un salto temporal en el siglo, casi llegando a sus postrimerías, para encontrar que con la corona consolidada por el joven matrimonio de Isabel de Castilla y Fernando de Aragón la corte, ahora en compañía de la Universidad, vuelve a constituirse en un ámbito privilegiado para las formas literarias y su correspondiente reflexión crítica (Gómez Redondo).

En este contexto, en el último decenio del siglo, encontramos dos obras religadas íntimamente entre sí, por la unión pedagógica que sus autores establecieron. Estamos hablando del *Prólogo* a la *Gramática castellana* (1492) de Antonio de Nebrija, dedicado a la reina Isabel I; y del *Prohemio* al *Arte de poesía castellana* escrito por Juan del Encina, alumno del humanista, dedicado al príncipe don Juan que entonces contaba con dieciocho años.

El punto de partida de ambos prólogos resulta de sumo interés: el reino disfruta, con el final de la Reconquista, tras la capitulación de Granada, de tiempos de paz, y por lo mismo del florecimiento de las artes. Las siguientes son las palabras utilizadas por Nebrija:

I assí creció [la lengua castellana] hasta la monarchía et paz de que gozamos, primera mente por la bondad et providencia divina; después, por la industria, trabajo et diligencia de vuestra real Majestad; en la fortuna et buena dicha de la cual, los miembros et pedaços de España, que estavan por muchas partes derramados, se reduxeron et aiuntaron en un cuerpo et unidad de Reino, la forma et travazón del cual, assí está ordenada, que muchos siglos, injuria et tiempos no la podrán romper ni desatar. Assí que, después de repurgada la cristiana religión, por la cual somos amigos de Dios, o reconciliados con Él; después de los enemigos de nuestra fe vencidos por guerra et fuerça de armas, de donde los nuestros recebían tantos daños et temían mucho maiores; después de la justicia

et essecución de las leies que nos aiuntan et hazen bivir igual mente en esta gran compañía, que llamamos reino et república de Castilla; no queda ia otra cosa sino que florezcan las artes de la paz. (Nebrija 2)

En tanto que, Juan del Encina expresa así su dicha de

alcançar a ser subditos y bivir debaxo de tan poderosos y cristianissimos principes que assi artes belicas como de paz estan ya tan puestas en perfeccion en estos reynos por su bueno governacion: que quien piensa las cosas que por armas se han acabado: no parece aver quedado tiempo de pacificarlas como yo estan. ya no nos falta de buscar sino escoger en que gastemos el tiempo pues lo tenemos qual lo desseamos. (Encina 1)

La coyuntura contemporánea, una vez más, propicia la emergencia del último espacio configurado en las reflexiones poéticas del siglo: el espacio del cofre y su tesoro. Ya no un espacio material, en el cual la poesía hace gala de su estatuto primero y es honrada por el poeta, quien se vuelca a la preceptiva en su afán didáctico; ya no un espacio imaginario erigido sobre una defensa social o autolegitimadora, sino un espacio simbólico que llamativamente cifra la unión de Cataluña y Castilla conjugando la defensa por la dignidad poética con una (pre)ocupación preceptiva y elevando a ambas a un espacio novedoso, a un punto culminante: el del cofre, espacio por excelencia en donde se deposita el tesoro, el tesoro de la lengua, el tesoro de la poesía castellana.

Encontramos así, el acrisolamiento de los dos espacios anteriores en el tratado de Encina, de cuya conjunción y moldeamiento por este momento histórico de la península ibérica resulta un espacio novedoso: el espacio de la intimidad, del orden, de la armonía y perpetuidad.

Una vez comenzado el *Prohemio* de Encina, el primer espacio que deja sentirse es el que nos remite al *Arte* de Villena, dada la fuerte inclinación didáctica que deja translucir:

Assi que mirando todas estas cosas acorde de hazer vn arte de poesia castellana por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado: y para enseñar a trobar en nuestra lengua/ si enseñar se puede. [...] porque lo que ya su bivo juyzio por natural razon conoce: lo pueda ver puesto en arte según lo que mi flaco saber alcança. (Encina 1)

De hecho, la distinción entre naturaleza y arte (o doctrina) recuerda vivamente las palabras de lamento que Villena le dirigía al futuro marqués. No basta tener la disposición natural, preciso es también formarse.

En lo que respecta al segundo espacio, el imaginario, Encina acude a más de una estrategia utilizada por el marqués de Santillana para garantizar la defensa de la poesía. Entre ellas, un breve racconto histórico que dé cuenta de su dignidad y antigüedad; y una serie de ejemplos que le permiten ilustrar “las alabanças y efetos della”, pues “por larga que fuesse la vida antes faltaria el tiempo que la materia” (Encina 2). E incluso, no deja pasar la oportunidad de defenderla contra aquellos que la atacan injustamente:

Suficiente mente creo aver provado la autoridad y antigüedad de la poesia y en cuanta estima fue tenida acerca de los antiguos y de los nuestros: aunque algunos ay que queriendo parecer graves y severos/ malina mente la destierran de entre los vmanos como ciencia ociosa: bolvienod a la facultad la culpa de aquellos que mal usan della [...]. (Encina 3)

Finalmente, el tercer espacio aflora como fruto de un momento nunca antes vivido en la historia, el de la cumbre a la cual ha llegado el arte poético. Encina, al referir este espacio que hemos dado en llamar simbólicamente el del cofre apela a la autoridad de Nebrija, quien ya antes lo había utilizado. Si el maestro habla de *reduzir en*

*artificio este nuestro lenguaje castellano,*

[...] acordé ante todas las otras cosas reduzir en artificio este nuestro lenguaje castellano, para que lo que agora et de aquí adelante en él se escriviere pueda quedar en un tenor, et estender se en toda la duración de los tiempos que están por venir, como vemos que se ha hecho en la lengua griega et latina, las cuales por aver estado debaxo de arte, aun que sobre ellas an pasado muchos siglos, toda vía quedan en una uniformidad. (Nebrija 2-3)

siendo este “el tiempo más oportuno que nunca fue hasta aquí, por estar ia nuestra lengua tanto en la cumbre, que más se puede temer el decendimiento della que esperar la subida” (Nebrija 3); el alumno tomará la posta metafórica, pasando de *reducción* a *encierro*:

y assi mesmo porque segun dize el dotissimo maestro Antonio de lebrixa [...] vna de las causas que le movieron a hazer arte de romance fue que creya nuestra lengua estar agora mas empinada y polida que jamas estuvo: de donde mas se podia temer el decendimiento que la subida. y assi yo por esta mesma razon creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesia y manera de trobar: parecio me ser cosa muy provechosa poner la en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas [...]. (Encina 1)

Reducir la lengua, encerrar la poesía son las intenciones de las cuales emerge el espacio con que el siglo culmina. El espacio del cofre, símbolo del lugar privilegiado donde se deposita el tesoro; tesoro que siempre es símbolo de conocimiento, tal como explica Chevalier en su *Diccionario de los Símbolos*. Tesoro oculto, resguardado, al cual sólo es posible acceder luego de un gran recorrido, luego de mucho esfuerzo humano. Los tiempos de paz y unidad son los tiempos de acceso al tesoro, pero también los tiempos de resguardo del cofre. El cofre oculta aquello valioso, y al mismo tiempo se yergue solidario a la imagen de la intimidad. Lengua y poesía se han vuelto propias y es por esta razón que se siente la necesidad de protegerlas. Protegerlas del desorden, protegerlas del dinamismo que corrompe, del tiempo, del olvido. Bachelard, en su *Poética del espacio* escribe felizmente una frase que, si bien refiere al armario, no hay razón para que no aluda también al espacio del cofre. En ella dice: “En el armario vive un centro de orden que protege a toda la casa contra un desorden sin límites. Allí reina el orden o más bien, allí el orden es un reino” (112). Lo mismo sucede aquí, en los tratados de Nebrija y de Encina: el cofre garantiza el orden, la *uniformidad* como dice Nebrija del tesoro. El cofre protege del desorden y cifra la estabilidad del orden en el cual se encarna el reino.

Todo el siglo XV ha transcurrido y con él el delicado corredor de sabiduría trazado por estos autores que con sus reflexiones acerca del fenómeno literario han dejado esbozado en cada uno de sus tratados un espacio singular. Espacio que devuelve al estudioso a una doble confirmación: que la teoría literaria nunca es ajena a las condiciones histórico culturales de una época dada; y más aún, que tal como se escucha en la voz de Cortázar, recordada al comienzo en el epígrafe, la reflexión literaria, cual botellita lanzada al mar, más nos habla del autor que de su objeto. Queda, sin embargo, la satisfacción de saber que en tanto símbolo del saber humano, la botella encontrada deviene tesoro del pensamiento y de la experiencia<sup>1</sup>, revelando, una vez más, a la teoría

<sup>1</sup> Transcribo con alegría las bellas palabras que Jean Chevalier y Alain Gheerbrant (196) escriben en su *Diccionario de los Símbolos*, S.v. “botella”, fuente de inspiración: “El navegante que lanza su botella al mar, en el momento en que su navío se va a pique:

...sonríe pensando que el frágil vidrio

Llevará su pensamiento y su nombre hasta el puerto;

en su fundante espacialidad como expresión de las circunstancias y enclave privilegiado, fuerza que lo circundante propone modificar.

---

Que con una isla desconocida engrandece la tierra;  
Que señala un nuevo astro y lo confía a la suerte;  
Que Dios puede permitir a insensatas aguas  
Perder bajeles, pero no pensamientos;  
Y que con un frasco ha vencido a la muerte.

El pescador que descubre la botella después de su largo errar sobre las olas, se pregunta:

Cuál es este elixir negro y misterioso.  
...Pescador, es la ciencia,  
Es el elixir divino que beben los espíritus.  
Tesoro del pensamiento y de la experiencia”.

**Obras citadas**

- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.
- Baena, Alfonso de. *Prologus Baenenssis*. Campus de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). <http://campus.filo.uba.ar/mod/resource/view.php?id=32628>.
- Chevalier, Jean, & Alain Gheerbrant. *Diccionario de los Símbolos*. Barcelona: Herder, 2009.
- Cortázar, Julio. *Clases de Literatura: Berkeley, 1980*. Buenos Aires: Alfaguara, 2013.
- Encina, Juan del. *Prohemio*, en *Arte de poesía castellana*. Campus de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). <http://campus.filo.uba.ar/mod/resource/view.php?id=32625>.
- Ferrie, Francis. “Aspiraciones del humanismo español del siglo XV: Revalorización del Prohemio e Carta de Santillana”. *Revista de Filología Española* 57 (1974-1975): 195-209.
- Funes, Leonardo. “La apuesta por la historia de los habitantes de la Tierra Media”. En *Investigación literaria de textos medievales: objeto y práctica*. Buenos Aires: Miño y Dávila, 2009. 57-72.
- Gascón Vera, Elena. “Enrique de Villena: ¿castellano o catalán?”. En Antonio Vilanova, ed. *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989. Barcelona: PPU, 1992. 195-206.
- Gómez Moreno, Ángel. “Capítulo I”. En su *El "Prohemio e carta" del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. Barcelona: PPU, 1990. 17-43.
- Gómez Redondo, Fernando. *Artes poéticas medievales*. Madrid: Laberinto, 2000.
- Johnston, Mark D. “Poetry and Courtliness in Baena's prologue”. *La Corónica* 25:1, (1996): 93-105.
- Kerkhof, P.A.M. Maxim y Gómez Moreno Ángel. “Introducción”. En su *Poesías Completas*. Madrid: Castalia, 2003. 9- 66.
- Kohut, Karl. “Los inicios de la teoría literaria en España: del desprecio de la literatura a su exaltación”. *Studi Ispanici* 5 (2002): 31-52.
- Lapesa, Rafael. *La obra literaria del Marqués de Santillana*. Madrid: Ínsula, 1957.
- Nebrija, Antonio de. *Prólogo*, en *Gramática castellana*. Facultad de Filosofía y Letras (UNAM). [http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina\\_FyF\\_2004/introduccion/Gramatica\\_Nebrija.pdf](http://www.filos.unam.mx/LICENCIATURA/Pagina_FyF_2004/introduccion/Gramatica_Nebrija.pdf).
- Santillana, Marqués de. *Proverbios*. En Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno eds. *Poesías completas*. Madrid: Castalia, 2003. 367-439.
- . Maxim P.A.M. Kerkhof y Ángel Gómez Moreno eds. *Prohemio e carta*, en *Poesías completas*. Madrid: Castalia, 2003, 641-660.
- Villena, Enrique de. *Arte de Trovar*. En Pedro Cátedra ed. *Obras Completas I*. Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1994. 351-370.
- Weiss, Julian. “Chapter I”, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*. Oxford: The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990.