

*Literatura medieval hispánica*

«Libros, lecturas y reescrituras»

Colección INSTITUTO LITERATURA Y TRADUCCIÓN ~ 26  
miscelánea 13

*Director de la colección:* Carlos Alvar



*CONSEJO CIENTÍFICO DEL CILENGUA*

- El director de la Real Academia Española, Prof. Santiago Muñoz Machado, presidente*  
*El director del Instituto Orígenes del Español, Prof. Claudio García Turza*  
*El director del Instituto Historia de la Lengua, Prof. José Antonio Pascual*  
*El director del Instituto Literatura y Traducción, Prof. Carlos Alvar*  
*Prof. Michael Metzeltin, Universidad de Viena (Austria)*  
*Prof. Elena Romero, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*Prof. Mar Campos, Universidad de Santiago de Compostela*  
*Prof. Juan Gil, Universidad de Sevilla y académico de la RAE*  
*Prof. Aldo Ruffinatto, Universidad de Turín*  
*Prof. Jean-Pierre Étienvre, Universidad de París-Sorbona (París IV)*  
*Prof. Javier Fernández Sebastián, Universidad del País Vasco*  
*Prof. Miguel Ángel Garrido Gallardo, Consejo Superior de Investigaciones Científicas*  
*El director del Dpto. de Filologías Hispánica y Clásicas de la Universidad*  
*de La Rioja, Prof. Francisco Domínguez Matito*  
*Prof. Gonzalo Capellán de Miguel, Universidad de La Rioja, secretario.*

*Literatura medieval hispánica*  
«Libros, lecturas y reescrituras»



Coordinado por MARÍA JESÚS LACARRA

Editado por NURIA ARANDA GARCÍA, ANA M. JIMÉNEZ RUIZ  
Y ÁNGELA TORRALBA RUBERTE

---

cilengua

SAN MILLÁN DE LA COGOLLA  
2019

*Este volumen se incluye dentro del Proyecto de Investigación FFI2016-75396-P,  
concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad.  
Financiado por el Gobierno de Aragón (Grupo H21\_17R)  
y cofinanciado con Feder 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón».  
La impresión ha contado con una ayuda de la AHLM.*



© Cilengua. Fundación San Millán de la Cogolla

© de la edición: María Jesús Lacarra

© de los textos: sus autores

I.S.B.N.: 978-84-17107-95-6

D. L.: LR 967-2019

IBIC: DSB 2AD 3H

Maquetación: Héctor H. Gassó

Impresión: Solana e hijos Artes Gráficas, S.A.U.

Impreso en España. Printed in Spain

## ÍNDICE

Una crónica apócrifa: el <i>Tratado del origen de los reyes de Granada</i> atribuido a Fernando del Pulgar	13
FRÉDÉRIC ALCHABALI	
Algunos errores de copia en un manuscrito castellano medieval de contenido científico (Biblioteca Universitaria de Salamanca, ms. 1743)	25
ALBERTO ALONSO GUARDO	
<i>Urbanitas y cortesía</i> . Apuntes acerca de un concepto cultural	43
CARLOS ALVAR	
Los capítulos «apócrifos» de la Parte II de la <i>Crónica do imperador Beliandro</i>	51
PEDRO ÁLVAREZ-CIFUENTES	
Re-presentar un cuento medieval: de los <i>Siete sabios de Roma</i> a la escena teatral	61
NURIA ARANDA GARCÍA	
Los ritmos de la escritura entre los copistas medievales	77
CARMEN ELENA ARMIJO	
Alimentos de vida	91
ISABEL BARROS DIAS	
Romances y músicos	105
VICENÇ BELTRAN	
El entramado ideológico en las colecciones de refranes	133
HUGO O. BIZZARRI	
El tema de las amazonas en las continuaciones italianas de los <i>Palmerines</i>	151
ANNA BOGNOLO	

La #LiteraturaMedieval y las redes sociales: Instagram de semblanzas y bodegones	169
MARÍA BOSCH MORENO	
El filtro de amor en tres versiones en prosa de <i>Tristán</i>	193
MARIO MARTÍN BOTERO GARCÍA	
Escritura y reescritura en la historiografía alfonsí: reelaboración del texto de la <i>Estoria de España</i> . Prosa historiográfica y prosa literaria	207
MARIANO DE LA CAMPA	
Libros y documentos en los libros de caballerías hispánicos: categorías y funciones	223
AXAYÁCATL CAMPOS GARCÍA ROJAS y DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
El fragment z de la traducció catalana medieval del <i>Breviari d'amor</i> (Barcelona: Biblioteca de Catalunya, Ms. 1486)	235
IRENE CAPDEVILA ARRIZABALAGA	
La relectura de una obra medieval y el receptor actual como «suma de textos». El ejemplo de la cantiga mariana nº 64 de Alfonso X desde la simbología persistente y cambiante de los zapatos rojos	253
SOFÍA M. CARRIZO RUEDA	
De Adán a San Pedro en la <i>Historia de Inglaterra</i> de Rodrigo de Cuero	265
ANTONIO CONTRERAS MARTÍN y LOURDES SORIANO ROBLES	
Figuras femeninas y muerte en un poema de Alfonso Álvarez de Villasandino	281
MARÍA DEL PILAR COUCEIRO	
Los árboles como puentes hacia el Más Allá: dos yggdrasiles castellanos	297
NATACHA CROCOLL	
El raposo y el gallo: reescritura de una fábula medieval en el ejemplo 12 del <i>Conde Lucanor</i>	315
MARÍA LUZDIVINA CUESTA TORRE	
El <i>Cancionero de romances</i> de 1550: «paratextos» de un lector del siglo XVI	333
PALOMA DÍAZ-MAS	
Lecturas y relecturas aristotélicas	349
MARÍA DÍEZ YÁÑEZ	

Diego Hernández de Mendoza, autor del <i>Remedio de perdidos</i>	371
ENRIC DOLZ FERRER	
Ecos romanceriles tempranos del <i>Cancionero de Baena</i> : la figura de don Álvaro de Luna	385
VIRGINIE DUMANOIR	
Fernán González como personaje literario. Una propuesta de estudio de sus vías de configuración	407
ALBERTO ESCALANTE VARONA	
Un lector avisado de <i>La Celestina</i> : Leandro Fernández de Moratín	421
ANITA FABIANI	
Una Melusina al revés en el cuento del caballero Florente ( <i>Confisyón del amante</i> , I, XXVII)	437
MANUELA FACCON	
Nuevas consideraciones sobre la transmisión textual del «Comento a la Crónica de Eusebio» de Alfonso Fernández de Madrigal (El Tostado)	449
RAFAEL FERNÁNDEZ MUÑOZ	
Otra enigmática <i>Tragicomedia de Calisto y Melíbea</i> con la data contrahecha de «1502»: análisis tipográfico y ensayo de ecdótica iconográfica (con una nueva edición de la <i>Cárcel de amor</i> [1520])	463
MERCEDES FERNÁNDEZ VALLADARES	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (I). Ideología e autoria	503
MARIA DO ROSÁRIO FERREIRA	
El <i>Neotrobadorismo</i> gallego: la recuperación de la poesía trovadoresca gallego-portuguesa (Bouza Brey y Cunqueiro)	523
ELVIRA FIDALGO FRANCISCO	
Leituras e releituras do léxico da <i>amizade</i> na lírica medieval	537
YARA FRATESCHI VIEIRA	
La construcción de la memoria letrada (4): los tratados teóricos cuatrocentistas	547
FERNANDO GÓMEZ REDONDO	
Vida y sentencias de Diógenes de Sinope en <i>Bocados de oro</i> : un estudio de sus fuentes	581
SERGIO GUADALAJARA SALMERÓN	

<i>Mouvance</i> : un concepto para los procesos de reescritura cíclica	597
DANIEL GUTIÉRREZ TRÁPAGA	
Versiones en el <i>Cancionero de romances</i>	611
ALEJANDRO HIGASHI	
De heroísmo y santidad: glosas de una victoria en el <i>Poema de Fernán González</i> y en la <i>Vida de San Millán de la Cogolla</i> , de Gonzalo de Berceo	627
JEZABEL KOCH	
<i>El libro de los doce sabios</i> : del manuscrito a la imprenta	639
GAETANO LALOMIA	
El <i>Cancionero de romances</i> de Lorenzo de Sepúlveda entre constantes y reescrituras	653
PAOLA LASKARIS	
«Un laberinto de errores»: el <i>stemma</i> de <i>La Celestina</i>	669
FRANCISCO J. LOBERA SERRANO	
Los motivos en la <i>Demanda del Santo Grial</i> (Toledo, 1515)	689
KARLA XIOMARA LUNA MARISCAL	
De la «vetula» de la <i>Disciplina clericalis</i> a Madonna Isabella del <i>Decameron</i> : reescrituras del cuento <i>Gladius</i>	709
SALVATORE LUONGO	
La mujer en el <i>Libro de buen amor</i> y el <i>Arcipreste de Talavera</i> : a propósito de la voz y la caracterización novelesca	723
PEDRO MÁRMOL ÁVILA	
Gonzalo Fernández de Oviedo y Laterio: función y sentido en <i>Claribalte</i>	737
JOSÉ JULIO MARTÍN ROMERO	
Los ejemplares del incunable poético 87FD	753
JOSEP LLUÍS MARTOS	
«Las del buen amor son raçones encobiertas». El libro en el <i>Libro de buen amor</i>	769
MARÍA TERESA MIAJA DE LA PEÑA	
Em torno do <i>Libro de linhagens</i> de Pedro de Barcelos (II). Do livro às reformulações: hipóteses e argumentos	781
JOSÉ CARLOS RIBEIRO MIRANDA	



Heroísmo e profecía na <i>Crónica do Imperador Maximiliano</i>	799
PEDRO MONTEIRO	
Léxico del retrato de Garcia de Resende en diálogo con las cantigas gallego-portuguesas: formas y sonidos	813
M. <sup>a</sup> ISABEL MORÁN CABANAS	
«Como troban en Porcuna»: usos de la toponimia en la poesía de cancionero	829
CARLOS MOTA PLACENCIA	
Hilando el destino de la alcahueta	843
ANDREA NATE	
Reescrituras de los motivos de los milagros de Nuestra Señora de Salas en el escritorio de Alfonso X: el caso del niño resucitado	853
MANUEL NEGRI	
Sujetos caballerescos hispánicos en la <i>Opera dei pupi</i>	869
STEFANO NERI	
Don Juan Manuel: ¿lector de literatura clásica?	891
YOSHINORI OGAWA	
Escrituras y reescrituras en la cuentística medieval	899
JUAN PAREDES	
Entre Oriente y Occidente: una comparación de los manuscritos hebreos de Yoel y Yaacov Ben Elazar de <i>Kalila y Dimna</i>	913
RACHEL PELED CUARTAS	
Nuevas perspectivas para el estudio de la recepción: una lectura cognitiva de <i>Grimalte y Gradisa</i>	921
MARTINA PÉREZ MARTÍNEZ-BARONA	
Struttura narrativa del <i>Exemplario contra los engaños y peligros del mundo</i> e del <i>Plaisant et facétieux discours des animaux</i>	937
MARCO PETRALIA	
Estudio fraseológico-contrastivo de textos castellanos y gallego-portugueses de materia troyana	953
FRANCISCO P. PLA COLOMER y SANTIAGO VICENTE LLAVATA	
Textos copiados, criados e recriados. Da <i>mó</i> bíblica á <i>Lenda de Gaia</i>	971
MARIA ANA RAMOS	

Medicina, sintomatología y comportamiento moral en <i>Ben Hamelej Vebanazir</i>	995
IRENE RINCÓN NARROS	
Los monstruos en la literatura caballeresca castellana e italiana	1007
MARÍA RODRÍGUEZ GARCÍA	
Una lectura en torno a la riqueza y el comercio en el <i>Espéculo</i> , las <i>Partidas</i> , <i>Flores de filosofía</i> y el <i>Libro de los cien capítulos</i>	1017
RAFAEL RODRÍGUEZ VICTORIA	
«Hipócrita, alcahueta, perspicaz y astuta»: la <i>falsa beguina</i> de Don Juan Manuel, un posible anticipo de Celestina	1029
JOSEPH T. SNOW	
Esopo y los censores: Castilla y Cataluña, siglos xv-xviii	1039
BARRY TAYLOR	
Libros y lecturas de un letrado del siglo xv: la biblioteca de Diego de Valera	1055
ISABELLA TOMASSETTI	
De Partonopeo de Blois a <i>El libro del conde Partinuplés</i> : la reescritura del mito de Eros y Psique	1071
ÁNGELA TORRALBA RUBERTE	
Reescrituras en Pablo de Santa María: la <i>Crónica de Sancho IV</i>	1087
MARÍA CRISTINA TRINCADO SABÍN	
A recreación moderna dos cancioneros na Galiza: ¿trovadores ou xogragres?	1097
JOAQUIM VENTURA RUIZ	
«Yo leía las letras como eran ditadas»: reescritura de la comunidad en tres textos de Gonzalo de Berceo	1111
ANA ELVIRA VILCHIS BARRERA	
La correspondencia libro-vida en la transmisión unitaria de los poemas del ms. Esc. K-III-4 ( <i>Libro de Apolonio</i> , <i>Vida de Santa María Egipcíaca</i> , <i>Libro de los tres reyes de Oriente</i> )	1125
CARINA ZUBILLAGA	

## LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA LETRADA (4): LOS TRATADOS TEÓRICOS CUATROCENTISTAS

FERNANDO GÓMEZ REDONDO  
*Universidad de Alcalá*

**Resumen:** La presente ponencia se inscribe en el marco de un proyecto de investigación dedicado al reconocimiento y análisis de los primeros modelos de historiografía literaria que se construyen en lengua vernácula y en la Península a lo largo de la Edad Media. De sus siete líneas de desarrollo, se atiende solamente a la centrada en los tratados de teoría literaria que se impulsan en el siglo xv con diferentes planteamientos ideológicos.

**Palabras clave:** Historiografía literaria, Enrique de Aragón, Juan Alfonso de Baena, Íñigo López de Mendoza, Juan del Encina.

**Abstract:** This paper is part of a research project aiming to recognize and analyze the first examples of literary historiography that are written in vernacular language in the Iberian Peninsula throughout the Middle Ages. This paper focuses on only one of the seven development lines, precisely the one which studies the treatises on literary theory that start to appear in the 15th century responding to diverse ideological approaches.

**Keywords:** Literary historiography, Enrique de Aragón, Juan Alfonso de Baena, Íñigo López de Mendoza; Juan del Encina.

### PRESENTACIÓN

Se ciñe esta ponencia a una sola de las líneas de un amplio proyecto de investigación centrado en la progresiva construcción de la memoria letrada en lengua vernácula a lo largo de los tres siglos medios; se atiende, en el mismo, a las valoraciones que sobre el fenómeno de la creación, recitación y recepción de las obras

literarias se fijan en proemios, opúsculos y tratados, con el objeto de definir las reglas de cortesía por las que deben regirse los entornos culturales armados en cada uno de los reinos peninsulares y sustentados en diferentes grados de un saber que se articula, siempre, con intenciones políticas y morales. El reconocimiento de los primeros modelos historiográficos, referidos a una producción letrada o artística, requiere identificar estas orientaciones ideológicas, que derivan de obras que han sido compuestas para ser oídas o leídas con el fin de definir unos determinados comportamientos morales.

El proyecto de investigación lo vertebran siete ejes de desarrollo. Los tres iniciales se complementan. El primero se asienta en el rastro de noticias transmitido por el *ars grammatica* y empleado en los comentarios de textos (a través del *accessus ad auctores* y de la *enarratio poetarum*, que convergen en las *vitae* humanísticas) y en las glosas (destacadas las exégesis de Pero Díaz de Toledo y de Hernán Núñez) (Gómez Redondo, en prensa). En segundo orden, se atiende a las primeras exhortaciones a las letras, en las que se pueden encontrar valoraciones sobre el pasado literario (Cartagena, Díaz de Toledo, Carlos de Navarra), así como apuntes sobre el conocimiento letrado (Fernando de la Torre, Juan de Lucena). En tercer término, se consideran los amplios esbozos enciclopédicos que pasan de las *Etymologiae* isidorianas —con un crucial romanceamiento a finales del siglo xiv— a la *Visión deleitable* o al *Invencionario*.

Sobre este basamento, se alza una cuarta línea de análisis consagrada a los opúsculos de teoría literaria del siglo xv y que es la que se publica en estas actas; son tratados esenciales para definir los marcos de cortesía letrada: el aragonés (Villena, *Arte de trovar*), el castellano (Baena, *Prologus*), el nobiliario (Santillana, *Prohemio*) y el que surge de la unidad de reinos afianzada entre 1474-1479 (Encina, *Arte de poesía castellana*).

Un quinto vector considera las representaciones alegóricas del pasado literario, reconocibles tanto en poemas de cariz político —*Laberinto* de Mena— o moral —*Coronación* de Mena—, como en los encomios fúnebres que procede enmarcar en el dominio referencial —tradiciones poéticas, lecturas evocadas, textos compuestos— en el que adquieren un preciso valor: así, la *Defunción de Villena* por don Íñigo, el *Triunfo del Marqués de Santillana* por Diego de Burgos o el *Planto de las Virtudes e Poesía* por Gómez Manrique, también dedicado a su tío; este proceso conduce a la representación de los primeros parnasos literarios, siendo el más relevante, por su intención política, el que diseña Juan del Encina, en su *Triunfo de fama*, para engastar en el mismo la hazaña de la conquista de Granada.

Un sexto recorrido atiende al registro historiográfico preservado por la crónica universal, en razón de las semblanzas de autores acogidas en compilaciones que van de la *General estoria* a la *Suma de todas las crónicas del mundo*, traducida por Narciso Viñoles y editada en 1510, así como las que se incluyen en los

tratados sapienciales —con los retratos de filósofos antiguos— y en las galerías linajísticas, fijadas en especial por Pérez de Guzmán —en verso: *Loores de los claros varones* y en prosa: *Generaciones y semblanzas*— y por Pulgar —*Claros varones de Castilla*— ya que acuñan biografías de autores hispanos, tanto antiguos como modernos.

Por último, y constituye el séptimo plano de este proyecto, se considera el proceso de formación y de transmisión de los principales cancioneros peninsulares castellanos, desde PN1 a 11CG, al ser compilados en su mayor parte con criterios historiográficos, reconocibles en los proemios —escasos, pero relevantes—, en la selección de autores practicada, en el elenco de poemas citados, así como en los esquemas poemáticos figurativos que posibilitan la inserción de tramas históricas.

De estos siete ejes, tal y como se ha indicado, se ofrece aquí el cuarto, con el estudio dedicado a los tratados de teoría literaria por la importancia que adquieren a la hora de definir y de reconocer los patrones ideológicos a los que obedece la construcción de la memoria letrada.

#### I. LOS OPÚSCULOS DE TEORÍA LITERARIA: LOS ORÍGENES DE LA POESÍA

El primer impulso, firme y concreto, de la historiografía literaria surge en el momento en que los tratadistas del siglo xv intentan averiguar el origen de la poesía, a cuento de encuadrar sus diferentes pesquisas sobre el valor de la producción literaria, ya sea ajena como ocurre con Enrique de Aragón o Juan del Encina, ya propia como es el caso de don Íñigo López de Mendoza. A estos teóricos, entre los que se ha de incluir a Juan Alfonso de Baena, les interesaba definir la poesía (es decir, la 'literatura') con el objeto de otorgar sentido al marco cultural al que destinan su obra y que asienta buena parte de los valores con que ha de configurarse el fenómeno de la cortesía —y la propia alegría cortesana— en la creación, recepción y discusión de obras poéticas. Cada uno de ellos actúa movido por distintos intereses culturales. Don Enrique de Aragón o de Villena (c.1382/84-1434) es aragonesista, por herencia y por formación; él, en realidad, continúa la estela de los tratados occitánicos y catalanistas que habían usado ya los monarcas aragoneses para dignificar el entramado de relaciones curiales que presiden; Juan Alfonso de Baena es lo contrario, es castellanista, y encauza su *Prologus* para sujetar la poesía a un sistema de saber, religioso y doctrinal, más amplio; esto no ocurre en Aragón en donde el saber viene dictado por la propia poesía, no es una parte constitutiva de él; una posición intermedia mantiene don Íñigo: completa su formación cortesana en Aragón, cuando marcha en el séquito de don Fernando de Antequera, pero sirve a un rey castellano, aunque promueva un marco letrado particular, de naturaleza aristocrática. El problema de la aclimatación del humanismo en la Península Ibérica debe ponerse en

correspondencia con las distintas concepciones con que la poesía es entendida: Villena es humanista porque la cortesía aragonesa lo es, Santillana aspira a serlo y se rodea de una espléndida biblioteca y de hombres de letras, Baena no lo puede ser porque en la corte castellana no caben estas posturas de afirmación cultural, a pesar de la condición letrada de Juan II; sucede que en Castilla el saber es siempre equívoco y la poesía resulta sospechosa si no se acompaña a una amplia indagación moral y religiosa, pautas que afectan a las traducciones que se van a practicar en el cambio de siglos del xiv al xv; por este motivo, en Castilla se tarda tanto en adquirir conciencia del valor de la memoria letrada<sup>1</sup>; en cambio, en Aragón la poesía obtiene pleno valor de representación social y política, encontrándose sus creadores comprometidos con la definición de unos principios, humanos y artísticos, que posibilitan esa recuperación de una trama histórica; el caso de don Íñigo es excepcional porque se trata del autor castellano que posee una conciencia más clara de la importancia de un pasado literario y logra fijarlo de una manera rigurosa y precisa para vincularlo a su linaje. La situación de Juan del Encina no es muy diferente de la de Juan Alfonso de Baena por mucho que hayan transcurrido unos sesenta años entre los opúsculos impulsados por uno y otro autor: su *Arte* se pone también al servicio de la realeza y forma parte de un sistema de educación cortesana mucho más amplio<sup>2</sup>.

### 1.1. *El Arte de trovar*

Don Enrique parte del hecho de que la poesía es «sciencia», es la «gaya doctrina» que faculta al ingenio para escudriñar las realidades más nobles y elevadas; la poesía no es, como lo será para Baena y Encina, una simple *arte*, es decir, un conjunto de reglas o preceptos que pueda aprenderse conforme a una serie de tratados; el «trovar», en cambio, sí es una acción que cabe encerrar bajo los principios de esa *Arte* que él compone; pero para que haya *arte* debe existir, previamente, una ciencia que actúe como marco de ordenación de esas normas; por ello, en el *Arte de trovar* se acuña el significado de ciencia con esta precisión:

La difinición de sciencia, según Galter Barley en la *Summa de las artes*: sciencia es complida orden de cosas inmutables e verdaderas (359)<sup>3</sup>.

1. Que es lo mismo que había ocurrido con la tradición linajística, tal y como lo había denunciado Fernán Pérez de Guzmán en sus *Generaciones*. De hecho, ambas líneas irán unidas, ya que la producción letrada, como se verá, servirá de soporte para afianzar las relaciones genealógicas.
2. Buena parte de estos opúsculos, con su necesaria proyección en el siglo xvi, ha sido editada por TORO PASCUA (1999); ver, también, VALERO MORENO (1998), y, por supuesto, LÓPEZ ESTRADA (1984). Para un estudio global de esta materia ver WEISS (1990), más GÓMEZ REDONDO (2000: 101-257), y (2011). Ver, también, Jezabel KOCH (2015).
3. Se cita por la ed. de Pedro M. CÁTEDRA (1994: 351-370).

Se prescribe la necesidad de dominar esa ciencia para descubrir los sentidos ocultos en los poemas, alcanzar el proceso de conocimiento desvelador de las verdades subyacentes en los textos; de ahí que se denuncie la ignorancia de esta doctrina tan compleja, limitada la creación poética a la práctica mecánica de la versificación:

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 doctrina. E por esto no es fecha diferencia entre los claros ingenios e los oscuros (355).

Es sintética, en extremo, la afirmación de que la poesía sea la «rímica doctrina», por cuanto el ritmo ha de ser el vertebrador del verdadero contenido que el poema libere en sus oyentes; la poesía es el dominio en que el *ingenium* —o la capacidad inventiva— puede desarrollarse plenamente y en que los receptores de los poemas pueden alcanzar pleno dominio de las materias acogidas en los poemas; tal postura es la que le confía a don Íñigo López de Mendoza, el destinatario del opúsculo:

E por mengua de la gaya doctrina, no podéis transfundir en los oidores de vuestras obras las esçelentes invencionçes que natura ministra a la serenitat de vuestro ingenio<sup>4</sup> con aquella propiedat que fueron conçebidas. E vós, informado por el dicho tratado, seáis originidat donde tomen lumbre y doctrina todos los otros del regno que se dizen trobadores para que lo sean verdaderamente (íd.).

De ahí, la importancia que don Enrique concede al conocimiento de esta tradición teórica, hasta el punto de que en su *Arte de trovar* —del que sólo se conservan los fragmentos que el diligente Álvaro Gómez de Castro copiara a principios del siglo XVI— se encierra una breve historia atendida no a la producción letrada, sino a la tratadística teórica que la sostiene; y ese proceso se instruye en virtud del mandato regio que había recibido de su primo, Fernando de Antequera, de restaurar el Consistorio poético que Juan I promoviera en 1393; por ello, él tenía que demostrar que era merecedor de ese encargo de restaurar la alegría cortesana, mencionando los tratados que le otorgaban el saber necesario para esa labor<sup>5</sup> y definiendo el proceso histórico y los marcos cortesanos a él adscritos y

4. Compruébese la exacta relación de términos: «invención», «natura» e «ingenio» como parte de un mismo proceso adscrito al fenómeno de la *inventio*.
5. Son ocho núcleos los que articulan este orden de referencias históricas, algunos no muy acertados como cuando imputa a Ramón Vidal de Besalú la fundación del consistorio de la gaya ciencia en Tolosa, pero otros son plenamente rigurosos, sobre todo los referidos a la evolución de los tratados peninsulares, mencionando alguno del que hoy en día no se tiene noticia alguna

por él cursados, sobre todo el de Martín I<sup>6</sup>, con el fin de vincular su figura a ese desarrollo<sup>7</sup>. De hecho, don Enrique construye un «libro del arte» para que se puedan desarrollar esos brillantes ceremoniales que, enseguida, describe y que él presidiría. Contiene, por tanto, el *Arte de trovar* un primer apunte que cabe considerar de historia de la crítica literaria, atenido al desarrollo histórico de las artes occitánicas y catalanas.

## 1.2. *El Prohemio e carta*

Todos estos tratados —como ocurrirá luego con las exégesis filológicas de finales del siglo xv y principios del siglo xvi— se dedican a aristócratas, con el propósito de entrar en ese marco de relaciones nobiliarias que ha de asentarse en el dominio común de la historia y de la poesía. De este modo obra don Íñigo al mandarles su *Prohemio* al Condestable de Portugal como manifestación del orden de conocimiento que la poesía les confiere a ambos<sup>8</sup>. Precisamente, en esta pieza liminar se encierra la que puede considerarse la primera organización histórica de la memoria letrada de un noble, construida además con el soporte de su copiosa biblioteca humanística<sup>9</sup>. Don Íñigo escribe una carta de envío que sitúa al frente del códice en el que se habían copiado los poemas que don Pedro le pidiera. No le parecía oportuno entregar al joven Condestable sus obras sin unas claves, teóricas y doctrinales, que le permitieran definir cuáles habían sido las raíces de las que

---

como ocurre con la *Summa vitulina* de Guillermo Vedel. Conoce también la labor sistemática que realiza Guilhem Molinier, al verificar el tránsito de las *Leys d'Amor* a las *Flors*; ver GÓMEZ REDONDO (2000: 107-110).

6. Y así señala: «En tiempo del rey don Martín, su hermano, fueron más previllejados e acrecentadas las rentas del consistorio para las despensas fazederas, así en la reparación de los libros del arte e vergas de plata (...) como en las joyas que se dan cada mes e para celebrar las fiestas generales» (357).
7. «Fue después elegido el rey don Fernando, en cuyo servicio vino [don Enrique de Villena, el cual procuró] la reformación del consistorio y señalaronle por el principal d'ellos...» (íd.).
8. Ver GÓMEZ MORENO (1990) y (2001).
9. Así lo señala Pedro SÁINZ RODRÍGUEZ (1989: 27): «Su *Carta o Proemio* al condestable de Portugal es, sin disputa, el primer ensayo de historia literaria que se conoce». Procede esta matización de Guillermo DÍAZ-PLAJA (1949: LXIII): «No es, como se viene diciendo, el *Proemio* del Marqués de Santillana el primer documento histórico-literario peninsular. Anterior a la fecha de su redacción tenemos el curioso prólogo que a la traducción de las *Paradoxa* de Cicerón puso el notable humanista mallorquín Ferrán Valentí. En este curiosísimo prólogo alude Valentí a Dante, Petrarca, Boccaccio, Ceco d'Asco, y “perquè no obliats los de nostra nació catalana” a Arnau Daniel (“subtil e ple de sentèncias”), a Ramón Llull (“per virtuts fet noble”) y a los humanistas Bernat Metge y Nicolau de Quillís».



había surgido su poesía, esa ciencia que ambos comparten en función de unas mismas virtudes nobiliarias:

Mas comoquiera que de tanta insuficiencia estas obretas mías, que vós, señor, demandades, sean, o por ventura más de quanto las yo estimo e reputo, 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 así vuestras graçiosas demandas, como algunas gentiles cosas de tales que yo he visto conpuestas de la vuestra prudencia (439)<sup>10</sup>.

En este tipo de declaraciones se están construyendo, en realidad, juicios críticos referidos al presente, valoraciones históricas que los propios autores formulan sobre sus obras: don Íñigo considera a don Pedro digno del código que le remite y de estas reflexiones teóricas, del mismo modo que Villena había estimado a don Íñigo merecedor de su *Arte* por similares razones<sup>11</sup>.

Para don Íñigo la poesía es «ciencia», casi en el mismo sentido que postulaba don Enrique, pero no es el «arte» a la que remitía Juan Alfonso de Baena; lo que ocurre es que don Íñigo en vez de asentarse en las poéticas occitanicas prefiere a los tratadistas italianos, en especial a Boccaccio, cuya concepción de la poesía es fácil reconocer en la definición que sitúa don Íñigo al frente de su pesquisa histórica<sup>12</sup>:

¿E qué cosa es la poesía —que en el nuestro vulgar gaya çiencia llamamos— sino un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida? (439).

El propio término de «poesía» —como luego el de «poeta»— es lo suficientemente extraño como para requerir una digresión que es la que le permite enlazar esos tres principios básicos: si la poesía es «fingimiento» es porque se otorga a la invención, al ingenio (tal como Villena lo formulaba) entero valor para construir esos esquemas de conocimiento de la realidad o encauzar esas doctrinas atinentes a las virtudes de la nobleza, a la que le resulta permisible un cierto grado de acercamiento al orden de la ficción; pero don Íñigo es un noble que define un entramado cultural a la medida de sus valores, de ahí que se apresure a añadir que

10. Cito por la ed. de GÓMEZ MORENO y KERKHOF, (1988: 437-454).

11. «E quise dirigir este tratado a vós, honorable e virtuoso cavallero don Íñigo López de Mendoça, pues que mis obras, aunque impertinentes, conozco a vós ser plazibles e que vos delectaes en fazer ditados y trobas, ya divulgadas y leídas en muchas partes», *Arte de trovar* (355).

12. Ver PÉREZ PRIEGO (2001).

ese proceso de invención haya de referirse a «cosas útiles», en cuanto que tenga derivar del mismo un provecho que sirva de refrendo a los principios en que se afirma su linaje. Esas doctrinas no pueden ser, por consecuencia, conocidas por todos, han de permanecer salvaguardadas por la forma poética, esa «fermosa cobertura» que delinea el primero de los sentidos, el literal, al que cumple la función de atraer y deleitar al destinatario de la obra, para encauzar su atención hacia el contenido que debe conocer.

También don Íñigo, como hiciera Boccaccio al publicar sus *Genealogiae deorum gentilium* en la corte del rey Hugo de Chipre, articula una defensa de la poesía en tono muy similar a la que el certaldense empleaba contra sus detractores:

E çiertamente, muy virtuoso señor, yerran aquellos que pensar quieren o dezir que solamente las tales cosas consistan e tiendan a cosas vanas e lasçivas; que bien como los fructíferos huertos habundan e dan convenientes fructos para todos los tiempos del año, assí los onbres bien nasçidos e doctos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan de aquéllas e de tal exerçiçio segund las edades (439-440).

La poesía es un «ejercicio» porque surge de una ejecución práctica, realizada por unos creadores ante unos oyentes, a los que se pretende transmitir («transfundir» había señalado Villena) unas doctrinas que don Íñigo ajusta a las pautas de las edades del hombre, al decoro debido a la dignidad estamental.

De ahí, el interés por otorgar a la «poesía» la segura condición de ciencia, inherente a las funciones que de la misma habían de desprenderse; al igual que hiciera don Enrique, también en el interior de este *Prohemio* se define la dimensión de ciencia, abierta ahora hacia un nuevo dominio englobador de la actividad poética:

E si por ventura las sçiençias son desseables, así como Tulio quiere, ¿cuál 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 d'ellas ¿quién las abre?, ¿quién las esclareçe?, ¿quién las demuestra e faze patentes sino la eloquència dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa? (440).

Quiere decirse con esto que sólo puede trazarse una historiografía literaria cuando se adquiere plena conciencia del valor de la «poesía» —o del más amplio de la «elocuencia»— y de las implicaciones sociales y humanas de su realización: son las «espeçies de humanidad», los *studia humanitatis*, los que facultan para adquirir ese grado de conocimiento que es, ante todo, histórico. Ya sólo el hecho de haber distinguido esos dos cauces de escritura, de composición formal, que son el verso y la prosa, le permitirán construir pautas de ordenación general, una vez defendida la primacía del discurso rítmico sobre el de la prosa:

Cuánta más sea la exçelencia e prerrogativa de los rimos e metros que de la soluta prosa, sino solamente a aquellos que de las porfias injustas se cuidan adquirir sobervios honores, manifiesta cosa es (id.).

Porque de la determinación de la preeminencia de los discursos formales surge la necesidad de establecer un recorrido histórico que así lo demuestre; y no es sólo la preocupación de apuntar la antigüedad del verso sobre el cauce de la prosa la que va a requerir este repertorio de noticias, sino la oportunidad de ordenar aquellas *auctoritates* que han sido decisivas en su propia formación letrada. La historia literaria que construye don Íñigo posee, por tanto, unos fundamentos teóricos muy precisos: arranca de una definición de la poesía como «ciencia», articula una defensa de la producción literaria y selecciona aquellos autores que pueden considerarse representativos de la actitud vital y humana que inspira la creación poética, del conjunto de doctrinas que subyace en los textos.

La indagación que se plantea sobre los orígenes de la poesía adquiere, animada por este propósito, un perfil universalista; se acomoda, desde luego, esta sección de su *Prohemio* a una suerte de *accessus ad auctores* que en vez de dedicarse a escrutar la vida y la obra de un solo autor, pretendiera afirmar la identidad de la producción letrada en la circunstancia de su propio desarrollo, de una evolución temporal que permitiera fijar una *translatio studii*, ligada a esos conocimientos especiales, recibidos por don Íñigo (y Villena se los había ordenado en su *Arte*), que él se dispone, a su vez, a entregar a don Pedro de Portugal.

Los orígenes de la poesía se cimientan en la Biblia y se localizan en las *Ety-mologiae* (I.xxxix) de San Isidoro las primeras noticias referidas a la primacía del verso sobre la prosa<sup>13</sup>, lo que permite incidir en el componente doctrinal y religioso con que la «poesía» es creada:

E así, concluyo ca esta sciencia, por tal, es açepto prinçipalmente a Dios, e después a todo linage e especie de gentes (442).

El marco ya definido de las letras «de humanidad» es el que lo faculta para adentrarse en el orden de la poesía griega y latina, conocida en buena parte gracias a las referencias acuñadas por Dante en su *Divina Commedia*<sup>14</sup>. En este caso,

13. «Isidoro Cartaginés, santo Arçobispo ispalensi, así lo aprueba e testifica, e quiere que el que primero fizo rimos o canto en metro aya seido Moisés, ca en metro cantó e profetizó la venida del Mexías; e después d'él, Josué, en loor del vençimiento de Gabaón. David cantó en metro la victoria de los filisteos e la restitución del archa del Testamento» (440-441). Ya en la *General estoria* figuraba Moisés como autor del Pentateuco, de ahí la oportunidad de considerarlo responsable de la fijación del discurso del verso.

14. Ver Charmaine LEE (2005).

no se trata sólo de ordenar datos históricos referidos a la creación poética, sino de vertebrar a la par los postulados críticos que permiten sostener esas afirmaciones (la última se asienta en el *De variis causis* de Casiodoro) y apuntar una incipiente clasificación de formas genéricas para poder agrupar algunas de las producciones de que ha tenido noticia (con este fin, distingue los epitalamios, las églogas —«dictados» de los «poetas bucólicos»— y las elegías o las «endechas»), con lo que comienza a construirse una breve historia de los «géneros» métricos, un simple esbozo que alcanzará proporciones más amplias en manos de Gonzalo Argote de Molina.

Ese valor que se concede a la poesía de la antigüedad no implica alejamiento alguno en el tiempo, sino la afirmación de un orden de continuidad que llega hasta su época<sup>15</sup>; son esos humanistas italianos del *Trecento* —y a Dante ya lo ha utilizado, a Petrarca y a Boccaccio los menciona enseguida— los que han permitido recuperar ese fondo de ideas del pasado sobre el que se está cimentando la ciencia de la poesía que se practica en su presente; el análisis se incardina a los marcos cortesanos que requieren y promueven esa producción poética:

El rey Roberto de Nápol, caro e virtuoso príncipe, tanto esta sciencia le plugo que, como en esta misma sazón miçer Françisco Petrarca, poeta laureado, floresçiese, es çierto gran tiempo lo tuvo consigo en el Castil Novo de Nápol, con quien él a menudo confería e platicava d'estas artes, en tal manera que mucho fue avido por açepto a él e grand privado suyo; e allí se dize aver él fecho muchas de sus obras, así latinas como vulgares (443).

Don Íñigo apunta una verdad esencial para fijar una historia literaria: son los contextos de recepción los responsables de que se instruya una determinada producción literaria; quedan, así, fijados los vínculos entre los monarcas letrados y los autores de que se sirven para alumbrar un conocimiento que ha de revertir, más allá de la «alegría cortesana» procurada, en el regimiento del reino. Y no se trata sólo de la simple mención de un autor, sino de la enumeración de unas obras que han sido plenamente aprovechadas por don Íñigo en el curso de su formación, hasta el punto de permitirse citar algunos versos o pasajes guardados en su memoria<sup>16</sup>.

15. «Mas dexemos ya las estorias antiguas por allegarnos más çerca de los nuestros tienpos» (443). No debe entenderse como rechazo del pasado esta tópica declaración, sino fijación de unas épocas temporales que le permiten contrastar dos mundos que mantienen entre sí múltiples relaciones.

16. Tal sucede con uno de los sonetos, «en espeçial aquel que fizo a la muerte d'este mismo rey, que comiença: *Rota e l'alta columpna e el verde lauro*» (íd.).

Si Petrarca configura su obra bajo la protección del rey Roberto de Nápoles, Boccaccio hará lo propio en el entorno del rey Hugo —no Juan IV como se señala— de Chipre; don Íñigo destaca una de las líneas argumentativas con que ha entramado la primera sección de su *Prohemio*, la referida a la defensa de la poesía que el certaldense situara en el Libro XIV de sus *Genealogiae*, que sirve para confirmar el interés de Santillana por estos tratados teóricos; en ellos, desde luego, se asienta buena parte de las ideas que se formula en opúsculos que participan de esa misma dimensión crítica<sup>17</sup>. Son estas nociones de grado formal las que lo facultan para trazar un cuadro de «estilos» o de géneros del que se va a valer para organizar la materia que verdaderamente le interesa, es decir la «poesía» en lengua vernácula a cuyo ámbito pertenece la que él compone, que es la que le remite a don Pedro para intervenir en la formación de su conciencia poética; por ello, se dirige a él explícitamente a la hora de abrir ya el campo espacial referido a su presente:

Cómo pues o por cuál manera, señor muy virtuoso, estas sciencias ayan primeramente venido en mano de los romançistas o vulgares, creo sería difiçil inquisición e una trabajosa pesquisa. Pero, dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longínicas e más separadas de nós, no es de dubdar que universalmente en todas<sup>18</sup> de sienpre estas sciencias se ayan acostunbrado e acostunbran, e aun en muchas d'ellas en estos tres grados, es a saber, sublime, mediocre e ínfimo (444).

Se trata de la conocida *rota Virgillii*, aplicada a un orden poético que le sirve, al mismo tiempo, para resumir los argumentos que hasta ahora ha estado exponiendo: el estilo «sublime» se aplica sólo a los que se sirven de la «lengua griega e latina»; el «mediocre» presta acogida a poetas vernáculos en lengua occitana y en toscano, valoradas en todo momento las noticias sobre las estrofas; por último, el «ínfimo» se ajusta a aquellas obras en las que no ha habido cumplimiento alguno de las normas del arte y que, por tanto, nada tienen que ver con la ciencia de la poesía ni sus intérpretes y receptores con el orden de la nobleza<sup>19</sup>.

17. «Johán Bocaçio, poeta exçellente e orador insigne, afirma el Rey Johán de Chipre averse dado más a los estudios de esta graçiosa sciencia que a ningunas otras; e así pareçe que lo muestra en la entrada prohemia del su libro de la *Genealogía de los dioses gentiles*, fablando con el señor de Parma, mensajero o enbaxador suyo» (id.).
18. Un valioso apunte para descubrir la dimensión universalista con que estos datos se van formulando.
19. Con todo, en este último grupo, las noticias que ofrece son preciosas para verificar el modo en que, a mediados del siglo xv, eran reconocibles esquemas poemáticos de difusión juglaresca: «Ínfimos son aquellos que sin ningund orden, regla nin cuento fazen estos romançes e cantares de que las gentes de baxa e servil condiçión se alegran» (id.). Ver GÓMEZ REDONDO (1993).

Una vez apuntados los títulos esenciales de Dante, Petrarca y Boccaccio —presentes en su biblioteca—, don Íñigo procura trazar los hilos de conexión o transmisión temporal entre los distintos marcos de creación poética de los que habla:

Estendiéronse —creo— de aquellas tierras e comarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occidental parte, que es la nuestra España, donde asaz prudente e fermosamente se han usado (445).

El proceso de la *translatio studii*, en esa extensión diacrónica perfectamente articulada, le permite ya situar diversos núcleos de análisis referidos a la producción letrada que se está difundiendo en las cortes francesas e italianas, porque su propia concepción de la poesía está anclada en el conocimiento que esta ciencia le ha entregado. Él es capaz, en virtud de su dominio de las reglas del arte, de apreciar los valores formales con que se construyen las obras poéticas en uno y otro espacio cultural; habla de la poesía francesa y de la italiana para distinguir los aspectos métricos de sus discursos formales, de la «fermosa cobertura», porque de ellos depende la transmisión del contenido doctrinal; la descripción de estos recursos técnicos demuestra una pericia notable de las *artes* poéticas, que le otorgan a don Íñigo una disposición especial para valorar el discurso rítmico en los constituyentes esenciales que lo gobiernan: el «cuento de las sílabas», el «cuento de los pies», la fijación de las estrofas (llamadas como se debe: «rimos» o «versos»), la determinación de las primeras estructuras heterométricas (mediante los «pies truncados» o «medios pies»); y, así, sobre este bagaje de principios formales se ordenan ya los datos referidos a la producción concreta de autores como Guillaume de Lorris y Jean de Men —vinculados ambos al llamado *Roman de la Rose*—, Guillaume de Machaut, Otton de Grandson, Alain Chartier, de quien se precisa que sirvió como secretario del rey Luis de Francia antes de enumerar su obra y señalar unos valores asociados a la recepción, posiblemente la suya, de estos poemas<sup>20</sup>.

Es esa experiencia poética la que le permite a don Íñigo contrastar estas dos producciones letradas que conocía tan bien; de este modo, en el *Probemio* se fijan los primeros criterios comparatistas para confrontar los rasgos formales de dos campos literarios que son apreciados en virtud de su práctica creadora<sup>21</sup>:

20. Pues se indica: «...en grand elegancia compuso e cantó en metro e escribió el *Debate de las quatro damas*, *La Bella Dama sans mersi*, el *Revelle matin*, *La Grand pastora*, *El Breviario de nobles* e *El Ospital de amores*; por cierto, cosas asaz fermosas e plazientes de oír» (446). Ver Juan F. GARCÍA BASCUÑANA (1989).

21. Ver FORMISANO (2004).

Los itálicos prefiero yo —so emienda de quien más sabrá— a los françeses, solamente ca las sus obras se muestran de más altos ingenios e adórnanlas e conpónenlas de fermosas e peregrinas istorias; e a los françeses de los itálicos en el guardar del arte: de lo cual los itálicos, sinon solamente en el peso e consonar, no se fazen mención alguna (id.).

No es que se «prefiera» una concreta producción poética, sino que tanto una como otra son valoradas en función de los componentes esenciales que las singularizan: el orden del contenido otorga prestigio a la poesía italiana, mientras que la francesa se alza con el dominio de la forma, plasmada en la organización musical de textos que son compuestos para ser interpretados<sup>22</sup>. Ese grado de primacía que declara apunta a la noción misma del «gusto», incardinada a la fijación de los cánones.

El trazado de autores y obras construido por don Íñigo es sumamente riguroso; este conjunto de noticias referidas a la poesía foránea no tiene otro propósito que el de enmarcar el estudio de las distintas corrientes de la poesía peninsular, tal y como él las ha conocido y asimilado. Habla, por ello, primeramente del dominio aragonesista en el que ha completado su formación y en el que se ha verificado, sobre todo, su conocimiento de la ciencia de la poesía, anteponiendo de nuevo la descripción de las formas métricas al análisis que ofrece de los autores; tal es su arranque:

Los catalanes, valençianos e aun algunos del reino de Aragón fueron e son grandes ofiçiales d'esta arte. Escrivieron primeramente en *novas rimadas*, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Después d'esto usaron el dezir en coplas de diez sílabas, a la manera de los lemosis (447).

Con esta base, menciona a Guillem de Berguedà, a Pau de Bellviure, a Pere March<sup>23</sup>, antes de detenerse en la figura de mosén Jordi de San Jordi, del que valora su nobleza y la capacidad que tenía para musicar sus propios poemas, citando de memoria el arranque de una de sus composiciones y seleccionando uno

22. «E ¿quién dubda que, así como las verdes fojas en el tienpo de la primavera guarnesçen e aconpañan los desnudos árboles, las dulçes bozes e fermosos sonos no apuesten e aconpañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, peso e medida?» (447). Nótese el preciso orden con que don Íñigo conecta los elementos métricos: el ritmo como soporte de la silabificación, del mismo modo que ésta lo es de la construcción estrófica (los «versos»).

23. Del que destaca su producción doctrinal: «Mosén Pero March, el Viejo, valiente e honorable cavallero, fizo asaz gentiles cosas e, entre las otras, escribió proverbios de grand moralidad» (id.).

de los títulos emblemáticos de la tradición erotológica<sup>24</sup>. Además ofrece noticias que él no ha podido comprobar, pero que fía al testimonio de quienes se las han transmitido, lo que demuestra el interés de don Íñigo por ampliar este bagaje de conocimientos letrados<sup>25</sup>, que alcanza a su mismo presente al hablar de Ausías March como un poeta aún vivo<sup>26</sup>.

Cerrado este núcleo, abre el de la poesía castellana, articulado conforme a una metódica diacronía; trata por ello primeramente de los poetas de clerecía, cubriendo con los datos que ofrece los dos siglos de desarrollo de esta modalidad creadora, dando cuenta incluso de una obra que debe darse por perdida y que sería traducción de un texto francés:

Entre nosotros usóse, primeramente, el metro en asaz formas, así como el *Libro de Alexandre*<sup>27</sup>, *Los votos del Pavón*<sup>28</sup> e aun el *Libro del Arçipreste de Hita*; e aun d'esta guisa, escribió Pero López de Ayala, el Viejo, un libro que fizo de las maneras del palacio e llamaron los *Rimos* (448).

Deben destacarse dos circunstancias: en primer lugar, la conciencia de un espacio social común vinculado al desarrollo de una lengua —y manifestado en ese «nosotros»—, en segundo orden, el valor que se sigue concediendo a la métrica —«usóse (...) el metro»— para asegurar un cuadro de referencias históricas. Su acercamiento a la poesía ha tenido que ocurrir necesariamente en la lengua castellana, pero la influencia gallega ha sido también determinante, porque los poemas clericales mencionados se refieren al orden de la narrativa, mientras que la expresión lírica, de carácter amoroso, se ajusta a la impronta de la gallego-portuguesa, que presenta articulada conforme a su desarrollo diacrónico:

E después fallaron esta arte que mayor se llama e el arte común —creo— en los reinos de Gallizia e de Portogal, donde no es de dubdar qu'el exerçicio d'estas

24. «Fizo entre otras una cançión de oppósitos que comiença: *Tos ions aprench e desaprench ensems*. Fizo la *Passión de amor*, en la cual copiló muchas buenas cançiones antiguas, así d'éstos que ya dixen como de otros» (448).
25. Tal sucede con la traducción de la *Divina Comedia* realizada por Andreu Febrer: «e algunos afirman aya traído el Dante de lengua florentina en catalán, no menguando punto en el orden de metrificar e de consonar» (id.).
26. Para más datos, ver CABRÉ (1998) y VALSALOBRE (2002).
27. Y lo menciona porque él poseía el ms. O (BNE, Ms. Vit. 5-10), que de la biblioteca del Infantado pasa a integrarse en el fondo de Osuna, comprado en 1884.
28. Se trataría, seguramente, de una traslación del poema de Jacques de Longuyon, *Les Voeux du Paon* (c.1312), ver BAUTISTA (2009).



sciências más que en ningunas otras regiones e provinçias de la España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tienpo cualesquier dezidores e trobadores d'estas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua castellana o portuguesa (íd.).

Al margen de las occitánicas, las únicas artes teóricas referidas a la poesía eran las gallego-portuguesas y don Íñigo se confiesa deudor de esa tradición, amén de valedor de los dos principales patrones métricos de la poesía cuatrocentista<sup>29</sup>, incardinando su propia memoria de lecturas poéticas a ese orden letrado concreto<sup>30</sup>, cuyos representantes más señalados enumera con detalle: son conocidos Johán Soárez de Pávia, Fernán Gonzálvez de Seabra, Fernand Esquyio (él dice «Casquiçio») y desde luego Macías, del que cita una canción, sin que en cambio se conserve referencia alguna de un tal «Vasco Peres de Camões»<sup>31</sup>. Es sorprendente el *Prohemio* por el testimonio que ofrece de autores hoy olvidados o de procesos compositivos de los que no ha quedado el menor rastro, como ocurre con ese poeta gallego o con otro castellano, un «Johán de la Çerda», que menciona enseguida. Son parcas las noticias sobre la poesía castellana antigua, ajustadas a su desarrollo real; comienza su recorrido con el Rey Sabio, quizá haciéndose eco de sus cantigas de escarnio y maldecir<sup>32</sup>, para proseguirlo con ese Juan de la Cerda —del que no se conserva poema alguno— y alcanzar rápidamente la figura de su abuelo, don Pedro González de Mendoza, cuyos poemas se recogen ya, en una adición, en el *Cancionero de Baena*; requiere dos textos suyos y ajusta su obra a una singular factura compositiva<sup>33</sup>.

29. «E aun d'éstos es çierto reseçbimos los nonbres del arte, así como maestría mayor e menor, encadenados, lexapréen e manzobre» (448-449).
30. Y es que hay que recordar que este *Prohemio* se lo está enviando a un noble portugués: «Acuérdome, señor muy magnífico, siendo yo en hedad no provecta, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençia de Çisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos, de los cuales toda la mayor parte era del Rey don Donís de Portugal —creo, señor, sea vuestro visahuelo—, cuyas obras, aquellos que las leían, loavan de invençiones sotiles e de graçiosas e dulçes palabras» (449).
31. Ver LIVERMORE (1990).
32. «En este Reino de Castilla dixo bien el rey don Alfonso el Sabio, e yo vi quien vio dezires suyos, e aun se dize que metrificava altamente en lengua latina» (450). Este último dato resulta, cuando menos, insólito y hay que valorarlo desde la dimensión humanística con que don Íñigo concibe la poesía.
33. «Usó una manera de dezir cantares así como çénicos plautinos e terençianos, tan bien en estrinbotes como en serranas» (451). Es factible que se esté apuntando a un uso de la *comedia* ajeno a las formas dramáticas y que es el mismo que penetra en la ficción sentimental; ver PÉREZ PRIEGO (1978).

El encuadre temporal y espacial con el que don Íñigo ordena sus noticias se reduce cada vez más y comienza a engarzarse con los marcos en que se ha desarrollado la vida del noble; concede, así, singular valor al Rabí Sem Tob —natural de Carrión de los Condes, donde nacería don Íñigo en 1398— a pesar de ser judío:

Púselo en cuento de tan nobles gentes por grand trobador, que así como él dize en uno de sus proverbios: «No vale el açor menos / por nasçer en vil nío, / ni los exemplos buenos / por los dezir judío» (451).

Interesa constatar la conciencia historiográfica con que don Íñigo ordena estas noticias: él construye «un cuento» (o ‘cómputo’) de «nobles gentes» (puesto que los poetas han de ser hidalgos) que lo autoriza a «poner» —o traer— las figuras que considera representativas de unas corrientes evolutivas. El marco de relaciones geográficas le permite incluir a Alfonso González de Castro, posiblemente porque fuera allegado suyo, en cuanto «natural d’esta villa de Guadalajara» (íd.), si bien los dos poemas recordados pertenecen a Macías<sup>34</sup>.

Su conocimiento de los poetas se ajusta al orden de la construcción de la cortesía castellana; menciona a dos creadores de la corte de Juan I —el Arcediano de Toro y Garcí Fernández de Gerena— para ocuparse después de los de la curia de Enrique III, período en el que sitúa la perfección alcanzada por la «poesía» compuesta en castellano:

Desd’el tiempo del rey don Enrique, de gloriosa memoria, padre del rey nuestro señor, e fasta estos nuestros tienpos, se començó a elevar más esta sçiençia e con mayor elegança, e ha avido onbres muy doctos en esta arte (451-452).

Para demostrarlo, le sirven de muestra tres autores: el primero es Alfonso Álvarez de Villasandino, que es el poeta mejor representado en el *Cancionero de Baena*<sup>35</sup>; el segundo, micer Francisco Imperial, el único al que asigna el calificativo de «poeta», situándolo por encima del de «dezidor» o «trobador», con un juicio crítico que permite verificar el carácter de selección con que una historia

34. Ver Taro (2016).

35. La concepción historiográfica de estas noticias es absoluta, por cuanto don Íñigo es consciente de que el análisis de un autor debe sostenerse con una mención de sus poemas y que ésta debe realizarse citando los primeros versos: «Fizo tantas cançiones e dezires que sería bien largo e difuso nuestro proçesso si por extenso, aun solamente los prinçipios d’ellas, a recontar se oviesen» (452). Antes era el término «cuento», ahora es «proceso» el que se usa para apuntalar el orden diacrónico al que se ajustan los datos del *Prohemio*.

literaria o una *enarratio poetarum* ha de articularse<sup>36</sup>; el tercero, Fernand Sánchez de Talavera, también presente en el *Cancionero de Baena*.

El enfoque se reduce aún más al tratar, por último, de cuatro autores que pertenecen a su entorno familiar y que sirven para justificar la dedicación del propio don Íñigo a la ciencia de la poesía: habla, así, de dos tíos suyos, don Pero Vélez de Guevara y Fernán Pérez de Guzmán —vínculo éste que le permite de forma indirecta mencionar a su padre<sup>37</sup>— y de su cuñado don Fadrique de Arjona, destacando sobre todo el círculo literario de que se supo rodear<sup>38</sup>, como el propio don Íñigo había hecho; porque también una historia literaria debe registrar la formación y constitución de estos grupos de creación letrada, afines a unas normas o posturas ideológicas. El último poeta registrado en su recorrido es Fernán Manuel de Lando y le sirve para tratar de dos líneas de creación poética sobre las que no había ofrecido ninguna muestra: los loores marianos y los debates, con lo que logra trazar un cuadro completo de las diferentes líneas de poesía cancioneril.

El objetivo de este recorrido no ha sido otro que el de poder entregarle a don Pedro, el destinatario del *Prohemio*, el proceso del que había surgido la poesía de don Íñigo para que pudiera entenderla y sentirse partícipe de ese orden de creación; por ello, termina este exhaustivo análisis en el punto en el que sabe que pueden vincularse al conocimiento de la poesía —siempre necesario desde esta perspectiva— las noticias que pudiera tener ya el Condestable de Portugal por su propia diligencia:

Los que después d'ellos en estos nuestros tienpos han escripto o escriven, çesso de los nonbrar, porque de todos me tengo por dicho que vós, muy noble señor, ayades notiçia e conoscimiento (453).

Ya es extraordinario, en fin, que don Íñigo se haya preocupado por considerar si don Pedro tenía conocimiento de esos otros autores en virtud de esa comunión de ideas que asegura la ciencia de la poesía.

Quizá, lo más importante del *Prohemio*, desde este planteamiento historiográfico, radique en la conciencia que don Íñigo tenía de haber construido una

36. Y así apunta: «como sea çierto que, si alguno en estas partes del oçaso, meresció premio de aquella triumphal e láurea guirlanda, loando a todos los otros, éste fue» (id.).

37. La semblanza del señor de Batres es precisa: «Fernand Peres de Guzmán, mi tío, cavallero docto en toda buena doctrina, ha conpuesto muchas cosas metrificadas, y entre las otras aquel epitafio de la sepultura de mi señor el Almirante don Diego Furtado, que comiença: *Hombre que vienes aquí de presente*» (452-453).

38. «E tenía en su casa grandes trobadores, espeçialmente a Fernand Rodríguez Portocarrero e Johán de Gayoso e Alfonso de Moraña» (453).

suerte de historia (es decir, una ‘narración’) referida a unos escritores que le permiten reflejar la transmisión de contenidos inherentes a la poesía:

E non vos maravillades, señor, si en este prohemio aya tan extensa e largamente enarrado estos tanto antiguos e después nuestros auctores e algunos dezires e cançiones d’ellos, como paresca aver proçedido de una manera de ocçiosidad, lo cual de todo punto deniegan no menos ya la hedad mía que la turbación de los tienpos (453-454).

Ha sido la suya una *enarratio poetarum*, tan ‘larga’ y ‘extensa’ como para unir los orígenes de la poesía, su desarrollo en la antigüedad y su evolución final en los diversos cauces de lenguas y marcos cortesanos por los que se ha interesado.

Como último apunte, don Íñigo incide en el valor de la teoría literaria acuñada en esos tratados de poética que hunden su raíz principal en la tradición occitánica; por ello, a modo de conclusión, y casi en el mismo orden de que se ha servido en la *enarratio* remite a esos opúsculos:

Pero de todos estos, muy magnífico señor, así itálicos como proençaes, lemosís, catalanes, castellanos, portugueses e gallegos, e aun de cualesquier otras naçiones, se adelantaron e antepusieron los gállicos çesalpinos e de la provincia de Equitania en solepnizar e dar honor a estas artes (454).

Se trata del mismo orden de opúsculos que había sido ya analizado por don Enrique de Aragón con el propósito de demostrar su conocimiento del arte; don Íñigo nada había dicho hasta ahora y este apunte, simplemente, sirve para remitir a otro lugar de su producción letrada en donde ya había abordado esta materia<sup>39</sup>.

En resumen, don Íñigo dedica la mayor parte de su *Prohemio* a ordenar esta serie de noticias históricas referidas a la creación y desarrollo de la poesía para que un destinatario muy especial, un joven noble, adquiriera un conocimiento suficiente de la ciencia que le ha de permitir avanzar en su cultivo y poder apreciar —«fermosa cobertura» (439)— y entender —«las escuridades e cerramientos» (440)— la producción poética del propio Santillana.

39. «La forma e manera cómo, dexo agora de recontar, por quanto ya en el prólogo de los mis *Proverbios* se ha mencionado», íd. Se trata del *Centiloquio* (ID0050), ver GÓMEZ REDONDO (2000: 187-190).

### 1.3. Juan Alfonso de Baena y el Prologus Baenensis

Buena parte de los poetas mencionados por don Íñigo había sido acogida por el escribano Juan Alfonso de Baena para formar el *Cancionero* que lleva su nombre y que pudo haber terminado de componer en torno a 1430; no se encuentra, sin embargo, don Íñigo entre los autores seleccionados, apareciendo en cambio en *Palacio, Estúñiga, San Román o Herberay* por citar las colectáneas que se sitúan entre 1440 y 1465; ello no se debe a una circunstancia de proximidad con respecto a los años de formación del *Cancionero*, sino más bien a la distancia cultural —pero no política— que López de Mendoza mantuvo con respecto a la corte castellana; era el suyo otro mundo, cuajado de referencias librescas de carácter humanístico y sostenido por una rigurosa conciencia linajística<sup>40</sup>. Como se ha advertido, la concepción sobre el saber no es la misma para don Enrique de Aragón, para don Íñigo o para Juan Alfonso de Baena; en este caso, el saber —moral y religioso— se encuentra por encima de la noción misma de poesía, o lo que es igual, la poesía no es un fin, sino un medio de alcanzar o definir unas facetas de conocimiento que tienen que contribuir a las relaciones cortesanas. Se cierne, por tanto, una mirada distinta sobre el pasado; la memoria literaria no forma ese discurso continuo que propicia una *translatio studii* desde la antigüedad hasta el presente, es decir esa línea referencial —de autores, obras y «estilos»— que puede acotarse, segmentarse y clasificarse en virtud de diferentes perspectivas, tal y como habían ensayado Villena para el conjunto de la tradición teórica occitánica o Santillana con ese nutrido esbozo de historia literaria universal y peninsular, tejido con criterios metricistas y comparatistas<sup>41</sup>.

Esto no significa que en la corte castellana de Juan II no haya un conocimiento sobre el pasado literario; antes al contrario, lo hay porque en la cámara del rey se encuentran depositados los libros promovidos por sus antepasados, en especial por Alfonso X, con cuya obra se tiende una estrecha conexión, en buena medida porque Juan II siente la misma atracción por la cultura letrada que el Rey Sabio, aunque no se vayan a promover materias o pesquisas científicas similares; por ello, el prólogo de la *General estoria*, con esa especial definición del saber, se va a convertir en el pórtico de acceso a este *Cancionero de Baena*, del mismo

40. En cambio, con sesenta piezas don Íñigo será el segundo autor mejor representado de MH1; téngase en cuenta que *San Román* sería un cancionero auspiciado en la corte castellana bajo las directrices del que había formado Baena.

41. Con este sugerente juego de perspectivas apuntado por Óscar TACCA (1968: 90): «Toda clasificación hace violencia a la originalidad, a la singularidad de las obras. Pero la historia es precisamente esfuerzo de tipificación, de ordenamiento, de agrupación (...) En efecto, la literatura ha sido siempre lo mismo, sólo que en cada momento *de otra manera*».

modo que la mención de esa crónica universal encabezará la relación de títulos con que este escribano reconstruye la memoria letrada de la corte castellana, en el primer poema (tiene un carácter proemial) del *Cancionero de San Román* (MH1), que se comienza a compilar bajo las directrices —selección de autores, construcción de series— del baenense; en ese largo «dezir» (ID0285), tejido con cuatro redes anafóricas, se procede a trazar una exhaustiva relación de los autores y de los libros consultados por Baena y que podían aportar algún grado de conocimiento para resolver esas «discordias» en que se hallaba sumido el rey, en los primeros años del decenio de 1430, enfrentado a los infantes de Aragón<sup>42</sup>; no se trata de una *enarratio* como la que construirá luego don Íñigo, puesto que no se halla vinculada a explicación alguna sobre los orígenes de la poesía, sino de una compleja enumeración de las obras supuestamente leídas —porque estaban en la curia regia— por Baena, en la que se van apuntando algunos rasgos sobre los valores que pueden derivar de esa lectura; el registro es exhaustivo porque aparecen todos los títulos posibles que podían entramar la conciencia literaria de la primera mitad del siglo xv, asumidas las diferentes líneas textuales y genéricas de que se podía tener noticia: desde la historiografía griega y latina hasta la alfonsí, pasando por los libros de leyes, los tratados morales latinos y vernáculos, la poesía antigua y contemporánea, la «gaya ciencia», la materia troyana, la de las cruzadas, la carolingia, la épica, la cronística real<sup>43</sup>; pero este repertorio —que es magnífico para fijar el canon literario en la corte de Juan II— sólo refleja la formación letrada que el escribano Juan Alfonso de Baena, en cuanto hechura de su monarca, quiere demostrar, para sostener con ese saber una serie posible de soluciones a los graves conflictos por que atraviesa Castilla; la poesía, en este caso, surge de una memoria letrada, pero no es ordenada conforme a unas pautas historiográficas; se configura de una manera previa un marco al que son convocados todos los estamentos posibles relacionados con la corte<sup>44</sup>; ante ellos se procede a esa prolija enumeración de *autoritates* —marcada por un anafórico «Yo leí...»— y, al final, se extrae un conjunto de conclusiones en el que es factible reconocer alguno de los principios necesarios para construir una historia literaria:

Alto Rey, aquí parando  
mi obra metreficante,

42. Este «dezir» figura en *Cancionero de Baena*, Suplemento I, nº +586, pp. 739-779, ver DUTTON y GONZÁLEZ CUENCA (1993).

43. Ver LAWRENCE (1981).

44. Son las coplas 11 —se describe a los grupos nobiliarios—, 12 —a curiales de diverso signo— y 13 —referida a los letrados en estos términos: «E remiren los artistas / d'aquesta çiençia gaya, / cada punto con su raya, / sin ojos llenos de aristas, / e los muy grandes sofistas / noten bien si ay falaçia, / ca sin falta nin sagaçia / fundaré mis obras mistas», c. 13.

non quise más adelante  
ir de otros relatando (38a-d).

Baena poseía la conciencia de haber articulado un registro minucioso, un «relato» configurado con un orden si no diacrónico, sí propiciatorio de ideas y de actitudes morales.

Todo esto se encontraba ya en ciernes en el *Prologus*, una de las primeras piezas de teoría literaria que se construye en esta centuria para definir el marco de relaciones cortesanas al que se dirige. No se conserva la totalidad del proemio, sólo la parte inicial; la pérdida de un «cuaderno» es realmente grave porque afecta a la exposición de los componentes formales con que empezaba a ser analizada la «poesía». Hay suficientes datos, sin embargo, en este prólogo para determinar los significados que se conceden a la creación poética; esta visión castellanista de la producción letrada se explicita con claridad en la presentación de la obra:

Aquí se comienza el muy notable e famoso libro fundado sobre la muy graçiosa e sutil arte de la poetría e gaya çiençia (1).

Como se había advertido ya, antes que «çiençia» —y sin ningún adjetivo que la limitara— se indica aquí que la poesía es, sobre todo, «arte», es decir, un conjunto de reglas y de técnicas gobernado por la *grammatica* y la *rhetorica*; de ahí que se utilice el término de «poetría», que remite a *ars poetriae*, inserta entonces en el orden de las disciplinas triviales. Si la poesía es «arte» no cabe fijar una visión historicista sobre el pasado letrado, simplemente porque no interesa, porque son prioritarios los elementos técnicos que regulan la versificación; si la poesía es «ciencia» —como ocurría en Villena y Santillana— sí que resulta factible trazar esa ordenación, por lo común diacrónica, que asegura la *translatio studii* de la especial forma de saber que se despliega en la creación poética y que va transmitiéndose de unos autores a otros.

La concepción del saber que se pone al frente del *Cancionero de Baena* no es nueva, ya que procede de la *General estoria*; la paradoja es que se trata de una noción que asegura un conocimiento sobre el pasado<sup>45</sup>, que se va a emplear

45. «Segund que disponen e determinadamente afirman los filósofos e sabios antiguos, natural cosa es amar e desear e cobdiçar saber los omnes todos los fechos que acaesçen en todos los tiempos, tan bien en el tiempo que es ya pasado como en el tiempo que es presente, como en el otro tiempo que es por venir», 3. Pero enseguida se advierte que no es factible conocer por igual las cosas que pertenecen a cada uno de estos procesos temporales; sólo puede afirmarse un conocimiento sobre el pasado: «Empero del tiempo que es ya passado, porque los omnes saben los comienços e los medios e las fines de los fechos que en él se fezieron, es de tener e de creer que alcançan e saben los omnes por este tiempo passado cierta e verdaderamente todo el saber de las cosas que en él fueron fechas; assí que devemos entender que por el saber del

fundamentalmente en el desglose de compilaciones historiográficas, no de obras literarias o poéticas<sup>46</sup>. Con todo, se fijan los criterios para engastar una producción letrada en el marco de una corte, tras afirmar el proceso de la escritura —y Juan Alfonso de Baena era escribano— como el medio que podía permitir el mantenimiento de ese grado de saber:

Onde, si los omnes pararen bien mientes al pro que nasce de las escripturas, conosçerán que por ellas son sabidores de todos los fechos e de todas las sçiençias, e que de todo ello non sopieran ninguna cosa si, quando murieron aquellos que eran bivos a la sazón e tiempo que passaron los grandes fechos, non los dexaran por escripto, para que los sopiessen los otros que eran por venir (4).

Se trata de un *topos* historiográfico que arranca de la literatura grecolatina, pero que establece la dimensión ordenadora de una *translatio studii*, ceñida exclusivamente a la fijación del saber que conviene a una corte como la que preside Juan II:

Onde de aquí se concluye que, si todos los omnes naturalmente desean saber todas las cosas, mucho más e con mayor razón pertenesçe a los maníficos e altos emperadores e reyes e príncipes e grandes señores de amar e cobdiçiar e leer e saber e entender todas las cosas de los grandes fechos e de las notables fazañas passadas de los tiempos antiguos (5).

Por consecuencia, en el *Cancionero de Baena* no se encuentra una visión histórica sobre los tratados literarios, como en el *Arte de trovar*, o sobre la misma poesía, como en el *Prohemio e carta*, sino sobre las materias literarias que convienen

---

tiempo passado, que es çierto, e non de los otros dos tiempos, que son dubdosos, segund dicho es desuso, penaron e trabajaron mucho los omnes sabios e entendidos de ordenar e poner en escripto todos los grandes fechos passados por dexar en memoria de tanta remembrança d'ellos como si estonçe en su tiempo d'ellos acaesçiesen e passassen» (id.).

46. Así se explicita: «...ordenaron e fizieron de los grandes fechos e altas fazañas passadas muchos libros que son llamados estorias e corónicas e gestas...», id. Apunta, a este respecto, Juan Miguel VALERO MORENO (2003: 372): «Estimo que, formalmente, el conjunto de estas tradiciones está presente, de forma plural, en el *Cancionero de Baena* y que, en efecto, añaden tradicionalidad a la compilación baenense, pero no delimitan su discurso. Éste tiende a la ejemplaridad como argumento, no de cada poesía particular, sino del *corpus* en general y de su percepción de la idea de poesía. La ejemplaridad, claro, se da también en la construcción poética, en la que se busca la perfección de los versos, pero importa, sobre todo, la ejemplaridad de la *razón*. Y el paradigma del discurso ejemplar, a esas alturas, en Castilla, es el de la historia, cuya pervivencia y escritura se entiende como archivo de la comunidad y argumento de civilización, en este caso, de la sociedad cortesana».



para la construcción de ese fenómeno de convivencia social y doctrinal llamado cortesía. Presta, por ello, el rey su imagen de monarca letrado para enumerar los asuntos o líneas temáticas por las que debe interesarse para afirmar la dimensión moral de su corte; debe consagrarse en primer lugar a las «leturas de las muy eçelentes e gloriosas e muy notables batallas, guerras e conquistas» (íd.), es decir a los tratados *de re militari* que comienzan a fijarse mediante traducciones y obras propias en esta primera mitad del siglo xv, puesto que el aprendizaje de esta disciplina había de revertir en la salvaguarda misma del reino<sup>47</sup>; en segundo término, se mencionan los tratados religiosos —son las «muy santas e provechosas dotrinas» (íd.)— de los que derivan «avisamientos buenos e provechosos»; en tercer término, se perfila el marco de la alegría cortesana sostenido en la conveniencia de que los reyes promuevan formas y medios para que el *otium* sea provechoso:

E aun allende de todo esto, los reyes e príncipes e grandes señores usaron e usan ver e oír e tomar por otra manera otros muchos comportes e plazer e gasajados (íd.).

Y este ámbito acoge las actividades deportivas —justas, lidias de toros, competiciones de destreza física y de esgrima—, los juegos de ingenio —se parafrasea el título emblemático del tratado de Alfonso X: «juegos de tablas, de axedres e dados» (6)—, la caza en especial —primero la de cetrería, después la de montería—, por fin el proceso de recepción de obras literarias, determinando los mecanismos a que debía ajustarse este desarrollo y los efectos que habían de derivar de actividad tan singular:

Pero, con todo esso, mucho mayor viçio e plazer e gasajado e comportes resçiben e toman los reyes e príncipes e grandes señores leyendo e oyendo e entendiendo los libros e otras escripturas de los notables e grandes fechos passados, por quanto se clarifica e alumbra el seso e se despierta e ensalça el entendimiento e se conorta e reforma la memoria e se alegra el coraçón e se consuela el alma e se glorifica la discreción (7).

Se trata de definir el orden del que dimana el saber que ha de regular esa cortesía, o lo que es lo mismo, el orden de materias que conforma el entramado

47. Los efectos se enumeran: «para que puedan e sepan ser cabdillos e gobernadores, capitanes de grandes gentes, e que sepan con pura discreción e con buen seso gobernar e mandar e vedar e penar e asolver e condenar e mantener e sostener en ordenada justicia e buena disposición e sabia ordenança todas sus gentes e huestes e batallas e conquistas e guerras...», íd.; articula una de las líneas iniciales del «dezir» que abre *San Román*: «Yo lei en el Vegeçio / que compuso *Las batallas*; / sé que sopo assí pintallas / e las puso en muy gran preçio» (16a-d).

moral de la corte. Ahí encuentra cabida, pero como una simple manifestación a la que deben anteponerse los otros asuntos, la creación poética sobre la que se fija una de las imágenes más completas, referida al arco pragmático —creadores, oyentes— que requiere su ejecución:

E por quanto a todos es çierto e notorio que entre todos los libros notables e loadas escripturas que en el mundo fueron escriptas e ordenadas e fechas e compuestas por los sabios e discretos actores, maestros e componedores d'ellas, el arte de la poetría e gaya çiençia es una escriptura e compusiçión muy sutil e bien graçiosa, e es dulce e muy agradable a todos los oponentes e respondientes d'ella, e componedores e oyentes (íd.).

El proceso es el mismo: se trata de una «arte» antes que de una «ciencia», de un medio de difusión de saberes antes que de un conocimiento por sí mismo; esa dimensión comunicativa es la que se perfila con tanta exactitud, incidiendo en los rasgos formales de los que depende la consecución de un deleite que ha de servir de cauce para la transmisión de las ideas requeridas; sólo, en segundo orden, se recuerda que es «gaya çiençia», para sujetar la concepción de la poesía, en cuanto doctrina vinculada al ingenio y a la dimensión inventiva<sup>48</sup>, al dominio moral del «saber» de la cortesía<sup>49</sup>; por ello, Baena procede de inmediato a la enumeración de los componentes técnicos que esa «arte» regula:

La cual çiençia e avisación e doctrina que d'ella depende e es avida e reçebida e alcançada por graçia infusa del Señor Dios, que la da e la embía e influye en aquel o aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben fazer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e sílabas e açentos, e por artes sotiles e de muy diversas e singulares nombranças (íd.).

Se proclama que hay cualidades que dependen de la *natura*, que pertenecen al *ingenium* del poeta y, por ello, se habla de «graçia infusa», en el mismo sentido con que Villena acotaba el proceso de «transfundir en los oyentes» un contenido, pero Baena recupera enseguida la dimensión del *ars* para desplegar todo ese complejo repertorio de elementos formales concernientes al ritmo y a la métrica. Ello no impide que Baena fije uno de los retratos más completos del poeta, con escrupulosa enumeración de sus virtudes; en el mismo, aun reconociendo que el creador ha de poseer «elevado entendimiento», «sutil engeño», ser «noble fidalgo,

48. En el «dezir» que enviara al monarca ya había resumido: «Yo leí de lemosines / sus cadencias logicales, / de las artes liberales / prosas, cantos e latines» (20a-d).

49. Ver JOHNSTON (1996).

e cortés e mesurado» (7-8), todas esas cualidades se vinculan al desarrollo de una «arte» no al dominio de una «ciencia»; a pesar de esto, lo que sí se asume, en consonancia con las ideas antes apuntadas, es que el poeta debe «cursar cortes de reyes», hablar todo tipo de «lenguajes» y, sobre todo, haber «visto e oído e leído muchos e diversos libros e escripturas» (7); buena muestra daba el propio Baena, en el «dezir» inaugural de MH1, del modo en que la formación de un cortesano debía completarse mediante el recorrido de un repertorio de textos que, cuando menos, presupone un cierto conocimiento de una memoria letrada.

Por último, aunque no se fije un repertorio de autores en esta pieza liminar, no debe olvidarse que el *Prologus* presenta un cancionero colectivo y que en él se está practicando ya una labor de selección de los creadores que se consideran más representativos de un pensamiento ajustado a ese modelo de cortesía que se está construyendo; por ello falta don Íñigo, aunque no sus tíos, y se concede especial importancia a un poeta como Villasandino, ajeno al estamento de la nobleza, pero que alcanzaba una alta estima social precisamente por las virtudes derivadas de su creación poética, hasta el punto de ser considerado «maestro e patrón de la dicha arte» (1), no de la ciencia. No hay, por tanto, historia literaria en el *Cancionero de Baena*, pero, sólo por el hecho de ser una antología, sí que construye un recorrido pautado de figuras que han sido valoradas en razón de su importancia y de la enseñanza que han de transmitir a la aristocracia y a la misma institución de la realeza<sup>50</sup>:

De los cuales poetas e dezidores aquí adelante por su orden en este dicho libro serán declarados sus nombres de todos ellos e relatadas sus obras de cada uno bien por estenso (id.).

En esa crucial «tabla» sí se fija un orden de «dezidores (9) para construir un relato de obras: tal es la aportación de este *Cancionero* a la teoría de la historiografía literaria.

#### 1.4. *El Arte de poesía castellana de Juan del Encina*

Se entabla una continuidad lógica entre el *Prologus* de Baena y esta *Arte de Encina* (ID4401), aunque sólo lo sea porque se trata de dos piezas liminares que se sitúan al frente de dos cancioneros, si bien el primero es colectivo y el segundo individual<sup>51</sup>. El *Arte de Encina* se publica en 1496 como proemio de su *Cancionero*, pero, a la vez, se dirige al príncipe don Juan, el malogrado heredero de los

50. Ver BELTRAN (2001).

51. Ver WEISS (1999).

Reyes Católicos, con el fin de intervenir en la construcción del ámbito de cortesía de que se había de rodear el futuro monarca; Baena había procurado entramar un orden de referencias letradas para Juan II en el que la poesía funcionara como una más de las facetas de ese saber cortesano que el rey había de auspiciar en su entorno; Encina hará lo propio para su nieto, a fin de enseñarle los rudimentos de una «arte» que le permitieran juzgar las composiciones poéticas que se pudieran recitar o cantar en su presencia; se trata de impulsar un grado de *otium* activo, beneficioso, como pieza central de una alegría cortesana que ha de procurar potenciar las virtudes de aquellos nobles que participan en estos entretenimientos letrados; tal es lo que señala en el prólogo del *Arte*:

Assí que, mirando todas estas cosas, acordé de hazer un arte de poesía 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 es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad (78)<sup>52</sup>.

Como ocurriera con Juan II, su nieto va a prestar su figura como modelo de príncipe letrado, poseedor de las cualidades necesarias (el dominio del *ingenium* o de la *natura*) para poder servirse de la poesía, si es que ésta —sin que se diga que es «ciencia»— podía encerrarse bajo los preceptos del «arte»:

Y confiando en la virtud de vuestra real magestad, atrevíme a dedicar esta obra a su ecelente ingenio, donde ya florecen los ramos de la sabiduría, para, si fuere servido, estando desocupado de sus arduos negocios, exercitarse en cosas poéticas y trobadas en nuestro castellano estilo, porque lo que ya su bivo juicio por natural razón conoce, lo pueda ver puesto en arte según lo que mi flaco saber alcança; no porque crea que los poetas y trobadores se ayan de regir por ella, siendo yo el menor d'ellos, mas por no ser ingrato a esta facultad, si algún nombre me ha dado, o si merezco tener siquiera el más baxo lugar entre los poetas de nuestra nación (íd.).

Parece que se concede una cierta primacía al *ingenium* frente al *ars*, pero ello no obsta para que los poetas puedan aprovecharse del conocimiento de unas reglas y técnicas que pueden describirse, por tanto enseñarse y desde luego aprenderse, que tal es el objetivo de este opúsculo: es un conjunto de lecciones fijado para transmitir al príncipe las nociones suficientes sobre una «facultad» o «arte» por la que debía interesarse en función del marco social que había de presidir, tal y como de hecho lo estaba haciendo en el entorno salmantino en el que se

52. Cito por la ed. de Francisco LÓPEZ ESTRADA (1984: 77-93).

desarrolla la última etapa de su vida, una vez que la ciudad le hubiera sido entregada por sus padres, en 1495, tras concertar su enlace con la princesa doña Margarita.

A diferencia de Baena y de Santillana, Encina va a incidir en la importancia que adquiere la lengua castellana como soporte de una producción poética, dictada primero por el ingenio, obligada después a reducirse al arte; Encina es el primer humanista en afirmar el estado de perfección alcanzado por la lengua vernácula, apoyándose para ello en otra *Arte* que había aparecido cuatro años antes: la que dedicara a la gramática castellana Antonio de Nebrija<sup>53</sup>. Para la construcción de un orden historiográfico resulta fundamental esa valoración de la lengua como punto de partida para trazar un recorrido descriptivo de los autores que han sabido elevar la «poesía» al grado de excelencia que se declara:

Y así yo por esta misma razón, creyendo nunca aver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trobar, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas, porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer olvido (id.).

Bien sabe Encina que, antes de la suya, ya se habían compuesto otras artes con este propósito, pero de ninguna le había llegado noticia, por lo que no puede configurar un repertorio con estos tratados como sí lo habían hecho Villena y Santillana<sup>54</sup>; pero es que, además, a Encina no le importan nada esas artes occitanicas o catalanistas, él quiere construir una «castellana», ligada a las propiedades expresivas de una lengua destinada a enseñorearse de un imperio. En ningún momento,

53. Ver BONMATÍ (1998), más BENITO-VESSELS (2005) y (2007: 152), en donde señala: «La figura de Nebrija es realmente excepcional: su obra representó un paso adelante en el modo de pensar sobre el ser de la lengua, su afiliación con la monarquía, el recurso a las etimologías para justificar la pertenencia de las tierras y la entrada del filólogo en temas de derecho internacional fueron algunas de sus aportaciones que abonaron el terreno para el gran caudal de estudios gramaticales que surgen en la España de los siglos subsiguientes».

54. «Y bien creo aver otros que primero que yo tomassen este trabajo y más copiosamente, mas es cierto que a mi noticia no ha llegado, salvo aquello que el notable maestro de Lebrixa en su arte de romance acerca desta facultad muy perfectamente puso» (79). Cabe con todo la posibilidad, por las remisiones que se dirigen el uno al otro, que el *Arte* de Encina corriera o se divulgara ya en los años iniciales de la centuria, puesto que a la misma parece referirse Nebrija, citando incluso su título: «Pudiera io mui bien en aquesta parte con ageno trabajo estender mi obra i suplir lo que falta de un arte de poesía castellana que con mucha copia i elegancia compuso un amigo nuestro, que agora se entiende i en algún tiempo será nombrado...» (75). La cortesía enmascara las profundas discrepancias con que concebían las reglas métricas, ya que uno actúa como gramático con una visión latina, mientras que el otro piensa como poeta apoyado en su labor de músico.

Encina va a remitir a la tradición poética aragonesa; todas las referencias de que se va a servir se anclan en la Antigüedad y en el desarrollo de la poesía italiana<sup>55</sup>.

Encina no construye propiamente una historia de la poesía, pero tiene que encuadrar, con el consabido repertorio de noticias, el objeto de su pesquisa; indaga sobre los orígenes de la creación poética y su posterior desarrollo para explicar las particularidades que presenta la métrica castellana. Considera, así, en primer lugar, el tópico de que la poesía fuera invención de los dioses paganos, para señalar la verdad que subyace bajo ese argumento: los gentiles se sirvieron de los versos, del mismo modo que los autores de los primeros libros de la Biblia utilizaron el metro para componerlos. Más o menos este conjunto de datos viene a coincidir con el fijado por Santillana; a esta serie de observaciones, añade Encina un aspecto que resulta crucial para la determinación de un pensamiento historiográfico y es un primer análisis sobre los «efectos» de la poesía, articulado mediante dos *exempla* extraídos de los *Epitoma* de Justino, con el fin de demostrar la fuerza con que los versos pueden torcer el curso de la historia; es lo mismo que ocurre con los himnos de la religión cristiana; todo este proceso no tiene otro sentido que el de encarecer la función de la música como soporte de las estructuras rítmicas, una circunstancia que no había sido señalada por los tratadistas anteriores<sup>56</sup>. Y es que a Encina le interesa, sobre todo, destacar dos cualidades de la poesía para proceder a su defensa: por una parte, la «autoridad» —y al igual que Díaz de Toledo, se preocupa por perfilar la noción de la *imitatio*—, por otra, la «antigüedad», en la que se asienta la misma dignidad del oficio de poeta<sup>57</sup>.

Le basta este rápido apunte para fijar la génesis de la poesía, porque el verdadero objetivo del *Arte* se centra en el estudio de la poesía castellana, de donde su interés por dedicar un capítulo para referir su «nacimiento y origen», a fin de que se pueda entender —tal y como se declara en el epígrafe— de dónde procede «nuestra manera de trobar» (í.d.); también Santillana utilizaba el plural «entre nosotros» al desglosar las referencias conocidas sobre la poesía castellana; se trata de perfilar un nuevo marco de identidad letrada, ajeno ya a cualquier orientación aragonesista o provenzal; Encina no tiene el menor reparo en señalar que, al igual que la lengua, la poesía castellana hunde sus raíces en la latina:

55. Es uno de los primeros en hablar de Quintiliano, ver SORIANO SANCHA (2012).

56. «Y santo Agustino escribió seis libros d'esta facultad, intitulados *Música*, para descanso de otros más graves estudios, en los cuales seis libros trata de los géneros de versos y de cuántos pies consta cada verso, y cada pie cuántas sílabas», 81. De hecho, se trata de un sucinto resumen del contenido de su propia arte. Ver CAPRA (1999), VEGA RAMOS (1999), y ZYWIETZ (2002).

57. Ver SALINAS ESPINOSA (1999: 431-438).

Y cuando Roma se enseñoreó de aquesta tierra, no solamente recibimos sus leyes y constituciones, mas aun el romance, según su nombre da testimonio, que no es otra cosa nuestra lengua sino latín corrompido. Pues ¿por qué no confessaremos aquello que del latín deciende, averlo recibido de quien la lengua latina y el romance recibimos? (82).

Y ya, como prueba, aduce la perfección alcanzada por la lengua italiana, gracias a la labor de Dante, de Petrarca y de otros grandes poetas; esa situación es la que está ocurriendo ahora con la castellana, de donde la oportunidad de fijar unos preceptos que, por vez primera y en confluencia con el Libro II de la *Gramática* de Nebrija, van a atenerse a una poesía que está dependiendo de una dimensión lingüística que sirve de soporte a la vez de un dominio político y territorial<sup>58</sup>. Encina otorga carta de naturaleza a la literatura castellana y ello ocurre en el justo momento en el que se construye una nueva identidad nacional: ésta es su aportación principal a la construcción de un pensamiento historiográfico aplicable a la producción literaria. Tal será el empeño de los humanistas del siglo XVI<sup>59</sup>.

## CONCLUSIÓN

La historiografía literaria se formula como sistema de pensamiento del pasado cuando en los opúsculos teóricos del siglo XV, incardinados en buena medida a la trama de los cancioneros, comienzan a rastrearse los orígenes de la «poesía» y a conectar esa indagación con el valor que debe concederse a las lenguas vernáculas como asiento de un orden cultural. Por ello, las pesquisas sobre la cultura letrada son diferentes según se promuevan desde un entorno aragonés, caso de don Enrique de Villena, desde otro castellanista, como el que representa Juan Alfonso de Baena, o desde una posición intermedia en defensa de unos intereses aristocráticos, tal y como actúa don Íñigo López de Mendoza, poniendo al servicio de su linaje la trama de referencias más completa del orden letrado que fue capaz de reunir. Por ello, en el *Arte de trovar* de Villena la poesía es «sciencia», en el *Prologus* de Baena es simplemente «arte», mientras que en el *Prohemio* vuelve a ser ciencia pero vinculada a un conocimiento linajístico. Sólo puede trazarse un método de afirmación historiográfica cuando se adquiere plena conciencia del valor de la «poesía» y se convierte la «elocuencia» en soporte de un nuevo sistema de expresión lingüística.

58. Ver Antonio QUILIS (1980).

59. Indica Santiago GUTIÉRREZ GARCÍA (2004: 163): «El siglo XVI se presenta, pues, como una encrucijada en la que se entrecruzan los diversos discursos historiográficos, unidos por la consolidación de unos sistemas literarios y el declive de otros».

Don Íñigo es el primer letrado que actúa como un historiador de la literatura por la sistemática recuperación que realiza de un pasado literario, ajustado al orden de sus lecturas e incardinado a su propia producción poética; esa exposición se fundamenta en una sólida articulación teórica que requiere definir la poesía, defenderla de sus detractores, seleccionar aquellos poetas representativos de la actitud vital y humana que impulsa la creación literaria. Por ello, en el *Prohemio* de don Íñigo se construye, con los límites de una pieza liminar, una breve historia de la literatura universal, salpicada con notas comparatistas y afirmada en una sugerente clasificación de formas genéricas. Los datos que ordena don Íñigo sobre la poesía vernácula se conectan a un «nosotros» que remite a un espacio social común, vinculado a la evolución misma de la lengua vernácula; traza un «cuento» —o enumeración— de «nobles gentes» —los poetas han de ser hidalgos— que lo faculta para «poner» —o insertar en una trama— las figuras más representativas de las corrientes poéticas consideradas. Además, actúa con plena conciencia de estar construyendo una historia —en cuanto «narración»— para ordenar la vida y la obra de aquellos autores que consideraba representativos de una determinada actitud vital y estética, por serlo también humana.

Sin un trazado tan riguroso de datos, en el *Arte de trovar* de don Enrique de Aragón se encierra una breve historia de los tratados literarios occitánicos que le han resultado valiosos para la recuperación del ceremonial de la «gaya çiençia», mientras que en el *Prologus* de Baena el discurso histórico se aplica a las materias literarias que convienen para la construcción de la cortesía, entendida como marco de convivencia moral y social, todo ello con el propósito de definir el orden del que dimana el saber transmitido por las obras literarias y de poder utilizarlo para acuñar consejos para superar las discordias del presente (MH1-1: «Alto rey muy soberano»).

Del *Arte de la poesía castellana* de Encina —al margen de su peculiar indagación sobre los orígenes de la poesía— destaca el valor que se concede a la lengua como soporte fundamental para articular un recorrido descriptivo de autores; él se aleja del dominio occitánico y aragonesista para afirmar su conocimiento histórico en los escritores de la Antigüedad y en el orden de la poesía italiana; al igual que a Baena, a Encina le preocupa analizar los «efectos» de la poesía, una actividad incardinada a un «ocio» activo, defendida por su «autoridad» —y considera esencial el principio de la *imitatio*— y por su «antigüedad», en la que se funda el decoro del oficio de poeta.



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAUTISTA, FRANCISCO (2009), «El motivo de los “Nueve de la Fama” en *El Victorial* y el poema de *Los Votos del Pavón*», *Atalaya*, 11.
- BELTRAN, VICENÇ (2001), «*La poesía es un arma cargada de futuro*: polémica y propaganda política en el *Cancionero de Baena*», en J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez (eds.), *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (febrero de 1999)*, Ayuntamiento, Baena-Córdoba, pp. 15-52.
- BENITO-VESSELS, CARMEN (2005), «Ficciones sobre la lengua entre los siglos XIII y XVI», en M. Da Costa Fontes y J. T. Snow (eds.), *‘Entra mayo y sale abril’: Medieval Spanish Literary and Folklore Studies in Memory of Harriet Goldberg*, Juan de la Cuesta, Newark-Delaware, pp. 41-53.
- BENITO-VESSELS, CARMEN (2007), «Las incursiones políticas del gramático Nebrija y el don de la palabra en la ficción del siglo XV», *La palabra en el tiempo de las letras. Una historia heterodoxa*, F.C.E., México, pp. 137-152.
- BONMATÍ SÁNCHEZ, VIRGINIA (1998), «El humanista Juan del Encina, discípulo de Antonio de Nebrija», *Studia Philologica Valentina*, 3, pp. 113-120.
- CABRÉ, LLUÍS (1998), «Notas sobre la memoria de Santillana y los poetas de la Corona de Aragón», en Alan DEYERMOND (ed.), *Cancionero Studies in Honour of Ian Macpherson*, Dept. of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, Londres, pp. 25-38.
- CAPRA, DANIELA (1999), «Encina frente a los clásicos (con un escorzo agustiniano)», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad, Salamanca, Salamanca, pp. 317-324.
- DÍAZ-PLAJA, GUILLERMO (1949), «Esquema historiográfico de la literatura española», en *Historia General de las Literaturas Hispánicas*, Barna, Barcelona 1949, I, pp. LXI-LXXV.
- DUTTON, BRIAN y JOAQUÍN GONZÁLEZ CUENCA (eds.) (1993), *Cancionero de Baena*, Visor, Madrid.
- FORMISANO, LUCIANO (2004), «Tradizioni nazionali e comparatistica», en P. Maninchedda (ed.), *Testi e tradizioni. Le prospettive delle filologie. Atti del seminario (2003)*, Centro di Studi Filologici Sardi, Cagliari, pp. 33-48.
- GARCÍA BASCUÑANA, JUAN F. (1989), «Presencia y ausencia de la poesía francesa en el *Probemio* del Marqués de Santillana», en Francisco Lafarga (ed.), *Imágenes de Francia en las letras hispánicas*, PPU, Barcelona, pp. 135-142.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL (1990), *El «Probemio e carta» del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, PPU, Barcelona.
- GÓMEZ MORENO, ÁNGEL (2001), «Don Íñigo López de Mendoza, sus libros y su empresa cultural», en *El Marqués de Santillana 1398-1458. Vol. 3: El humanista*, Nerea, Guipúzcoa, pp. 59-81.

- GÓMEZ REDONDO, Fernando (1993), «“Roman”, “romanz”, “romançe”: cuestión de géneros», en J. Romera, A. Llorente y A. M.<sup>a</sup> Freire (eds.), *Ex Libris. Homenaje al profesor José Fradejas Lebrero*, U.N.E.D., Madrid, I, pp. 143-161.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2000), *Artes poéticas medievales*, Ediciones del Laberinto, Madrid.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (2011), «I. Los orígenes del pensamiento literario (1214-1513)», en José María Pozuelo Yvancos (coord.), *Historia de las ideas literarias en España*, Crítica, Barcelona, pp. 1-143.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando (en prensa), «La construcción de la memoria letrada (1): el orden elocutivo», en *Homenaje a Juan Paredes*, Universidad de Granada, Granada.
- GUTIÉRREZ GARCÍA, Santiago (2004), «Periodización y fechas claves», en Anxo Abuín González y Anxo Tarrío Varela (eds.), *Bases metodológicas para unha historia comparada das literaturas na península ibérica*, Universidade, Santiago, pp. 153-180.
- JOHNSTON, Mark D. (1996), «Poetry and Courtliness in Baena's Prologue», *La corónica*, 25:1, pp. 93-105.
- KOCH, Jezabel (2015), «La teoría literaria medieval como inscripción espacial: poéticas castellanas del siglo xv», *eHumanista. Journal of Iberian Studies*, 30, pp. 214-226.
- LAWRANCE, Jeremy N.H. (1981), «Juan Alfonso de Baena's Versified Reading List: a Note on the Aspirations and the Reality of Fifteenth-century Spanish Culture», *Journal of Hispanic Philology*, 5, pp. 101-122.
- LEE, Charmaine (2005), «La riflessione teorica sulla poesia nel medioevo: il *De vulgari eloquentia* e *Il Proemio e carta*», en C. Parrilla y M. Pampín (eds.), *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Universidad, Coruña, II, pp. 591-605.
- LIVERMORE, Harold (1990), «Santillana and the Galaico-Portuguese poets», *Iberoromania*, 31, pp. 53-64.
- LÓPEZ DE MENDOZA, Íñigo, (1988), *Obras completas*, Ángel Gómez Moreno y P.A.M. Kerkhof (eds.), Planeta, Barcelona.
- LÓPEZ ESTRADA, Francisco (ed.) (1984), *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Taurus, Madrid.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1978), «De Dante a Juan de Mena: sobre el género literario de *comedia*», *1616*, 1, pp. 151-158.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2001): «Boccaccio en la obra literaria de Santillana», en María Hernández Esteban (ed.), *La Recepción de Boccaccio en España. Actas del Seminario Internacional Complutense*, Ed. Complutense, Madrid, pp. 479-495.

- QUILIS, Antonio (1980), «Nebrija y Encina frente a la métrica», *Revista de Estudios Hispánicos*, 7, pp. 155-165.
- SÁINZ RODRÍGUEZ, Pedro (1989), *Historia de la Crítica Literaria en España*, Taurus, Madrid.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción (1999), «Antiguos y modernos en el *Arte de poesía castellana*», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 431-438.
- SORIANO SANCHA, Guillermo (2012), «La presencia de Quintiliano en las letras españolas del Renacimiento: pedagogía y literatura», en N. Fernández Rodríguez y M. Fernández Ferreiro (eds.), *Literatura medieval y renacentista en España: líneas y pautas*, SEMYR, Salamanca, pp. 919-928.
- TACCA, Óscar (1968), *La historia literaria*, Gredos, Madrid.
- TATO, Cleofé (2016), «De literatura perdida: a propósito de Alfonso González de Castro», en C. Carta, S. Finci y D. Mancheva, *Antes se agotan la mano y la pluma que su historia. «Magis deficit manus et calamus quam eius hystoria». Homenaje a Carlos Alvar*, Cilengua, San Millán de la Cogolla, I, pp. 943-958.
- TORO PASCUA, María Isabel (ed.) (1999), *El arte de la poesía: el cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, SEMYR, Salamanca.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (ed.) (1998), *Artes de poesía y de prosa (entre el cortesano y el predicador, siglos XV y XVI)*, SEMYR, Salamanca.
- VALERO MORENO, Juan Miguel (2003), «Arte de Poesía como Arte de Prudencia en el *Cancionero de Baena*», en Jesús L. Serrano Reyes (ed.), *Cancioneros en Baena I. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena». In memoriam Manuel Alvar*, Ayuntamiento, Baena, I, pp. 365-384.
- VALSALOBRE, Pep (2002), «Llocs, formes i textos de la protohistòria literària catalana. Segles XV-XVII», *Estudi General*, 22, pp. 309-352.
- VEGA RAMOS, María José (1999), «La teoría musical humanista y la poética del Renacimiento», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad, Salamanca, pp. 217-240.
- VILLENA, Enrique de (1994), *Obras completas I*, Pedro M. Cátedra (ed.), Biblioteca Castro-Turner, Madrid.
- WEISS, Julian (1990), *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, Oxford.
- WEISS, Julian (1999), «Tiempo y materia en la poética de Juan del Encina», en Javier Guijarro Ceballos (ed.), *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Universidad, Salamanca, pp. 241-257.
- ZYWIETZ, Michael (2002), «Juan del Encina (1469-1529) und die Bedeutung des Humanismus für die spanische Musik am Ende des 15. Jahrhunderts», *Homenaje al prof. Dr. D. Josep Pavia i Simó, Anuario Musical*, 57, pp. 59-75.