

Cinthia M. Hamlin

Pespectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas

Avertissement

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle et est la propriété exclusive de l'éditeur.

Les œuvres figurant sur ce site peuvent être consultées et reproduites sur un support papier ou numérique sous réserve qu'elles soient strictement réservées à un usage soit personnel, soit scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra obligatoirement mentionner l'éditeur, le nom de la revue, l'auteur et la référence du document.

Toute autre reproduction est interdite sauf accord préalable de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France.

revues.org

Revues.org est un portail de revues en sciences humaines et sociales développé par le Cléo, Centre pour l'édition électronique ouverte (CNRS, EHESS, UP, UAPV).

Référence électronique

Cinthia M. Hamlin, « Pespectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas », *e-Spania* [En ligne], 14 | décembre 2012, mis en ligne le 24 janvier 2013, consulté le 24 janvier 2013. URL : <http://e-spania.revues.org/22014> ; DOI : 10.4000/e-spania.22014

Éditeur : CLEA (Civilisations et Littératures d'Espagne et d'Amérique du Moyen Âge aux Lumières), EA 4083
<http://e-spania.revues.org>
<http://www.revues.org>

Document accessible en ligne sur :
<http://e-spania.revues.org/22014>
Document généré automatiquement le 24 janvier 2013.
© e-Spania

Cinthia M. Hamlin

Perspectivas y planteamientos de una poética: reflexiones sobre poesía y ficción en el comentario a la *Divina Comedia* de Fernández de Villegas

- 1 En 1515 se difunde en Burgos la primera traducción impresa de la *Divina Comedia*, en la que su traductor, Pedro Fernández de Villegas, transforma la tercina dantesca en coplas de arte mayor. Cada copla, además, está rodeada de una exhaustiva glosa en la que Villegas esclarece el texto dantesco traduciendo en parte el *Comento* de Landino (1481) y agregando, a su vez, citas de *audivititates* cristianas, etimologías, reflexiones lingüísticas y numerosas alusiones al contexto político-cultural hispano. De hecho, la práctica exegética del comentario (*enarratio poetarum*) define, en términos de Gómez Redondo, “un espacio pragmático muy especial, en el que el autor suele encontrar cabida para situar reflexiones muy variadas”¹. Más allá del formato enciclopédico y de anecdotario que pueden adquirir los comentarios, el núcleo principal es siempre el de la *interpretatio* y/o la *elucidatio* del texto y, por tanto, la reflexión literaria tiene generalmente un rol privilegiado. De esta manera, los espacios textuales en los que se va diseñando el pensamiento literario del XV y XVI serán no sólo los prólogos y exordios de diversos tipos de obras (como los de Baena y Santillana), sino también los comentarios vernáculos a los grandes poetas que, en palabras de Weiss “offer extended passages of literary criticism”². En esta ocasión es nuestra intención analizar las reflexiones sobre la poesía, el poeta y la ficción del prólogo y ciertos pasajes del comentario de Villegas, con el objetivo de ponerlas en relación, por un lado, con el *Prólogo* de Landino y, por otro, con algunas de las concepciones poéticas que las figuras más importantes del humanismo peninsular han delineado en sus paratextos. Será interesante, finalmente, analizar la manera en la que Villegas insinúa y, por momentos, desarrolla su postura sobre el clásico debate humanista de las armas y las letras, a la luz de su peculiar situación enunciativa y de la evidente función de propaganda regia que presenta su texto.

El proemio y la defensa de la poesía

- 2 Habría que comenzar señalando que en su proemio Villegas le dedica la obra a quien se la encargó, Doña Juana de Aragón, hija natural de Fernando el Católico y mujer del Condestable de Castilla, Bernardino Fernández de Velasco. Allí comenta las circunstancias en las que, siendo el arcediano de Burgos, comenzó a estar a su servicio, a conocer sus intereses literarios y finalmente, cómo en sus pláticas sobre Dante “me mandó vuestra señoría probase ale trasladar en nuestro vulgar castellano ansy en verso como él estaba” (fol. a 1r^o)³. A continuación, nos dará sus primeras ideas sobre la labor poética:

[F]ue cosa para mi muy graue y dificultosa, así por la rudeza de mi tardo juyzio y poco exercicio del trobar como por algunos impedimentos y negoçios familiares, y como vn poeta dize, Uacu[a]e carmina mentis opus, que el escribir versos es obra de entendimiento desocupado.

- 3 A la hora de cumplimentar los requerimientos del tópico de la falsa modestia se sirve, además del típico lugar común del “tardo juicio”, de dos ideas poéticas muy difundidas –las cuales presenta, claro, a través de su signo contrario: la actividad poética en cuanto *ars* requiere un cierto entrenamiento –“exerciçio”, más adelante en el comentario dirá “el trabajo del estudio de la poesía” (fol. c. 7v^o)– y, por otro, está ligada al “ocio”. En cuanto a la difusión de estas ideas en España, se podrían citar numerosos ejemplos de las obras de Cartagena, Ayala, Marqués de Santillana, etc.⁴. Mencionemos aquí sólo otro caso contemporáneo donde ambas también aparecen conjugadas: en el *Arte de poesía castellana* (1496), Juan del Encina planteaba que *trobar* “es muy gentil exerciçio en el tiempo de ociosidad” y se la dedicaba al

príncipe Juan para que “estando desocupado de sus arduos negocios, [pueda] ejercitarse en cosas poéticas”⁵. La amplia difusión de estos conceptos, sin embargo, se remonta a la famosa dicotomía ciceroniana *otium/negotium* y más en particular al tópico del *otium honestum*, es decir, el *otium* como *negotium* literario⁶, que se reelabora de manera especial en España. Como señala Morrás, las peculiaridades del Humanismo peninsular, que tienen origen en la paradoja de que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco, determinan el acento diferente que se le da a este tópico respecto del que tuvo, luego de Petrarca, en el Humanismo italiano, donde siguiendo a Cicerón, se concibe el ocio literario como un paso previo para la vida activa⁷. Señala Morrás, refiriéndose a las intenciones de Cartagena al utilizar este tópico en la *Epistula ad Petrum Fernandi de Velasco* (1440)⁸:

No busca espolear a la participación en la vida pública como recordar a los que ya lo hacen que el estudio y la actividad literaria que se cultiva en los ratos de ocio no es un demérito ni un obstáculo para la vida activa [...]. En consecuencia, da la vuelta a la imagen que el Humanismo crea de Cicerón. En lugar de presentar a un Cicerón orador que además interviene en los asuntos del estado, traza la imagen de alguien cuya principal ocupación son los asuntos públicos, pero que encuentra en sus ratos de ocio solaz y consuelo en dedicarse a la literatura⁹.

- 4 La preocupación española –sobre todo de los literatos clérigos como nuestro arcediano– en acentuar siempre la necesidad del “exerciçio” y el trabajo del aprendizaje de la técnica poética, se explica, sin dudas, desde este panorama: entre el siglo XIV y el XV el clero está atestiguando la emergencia de una “*lay literacy*”, en palabras de Lawrance¹⁰, y con ella la de un nuevo estamento de “amateurs cultos y liberales” que lee y escribe en lengua vulgar pero sin la preparación escolar que posee la *elite* de “literatos de profesión”¹¹.
- 5 Además de reactualizar toda esta problemática cultural, con su particular construcción del tópico de la falsa modestia Villegas está insinuando algo más: mientras que, desde el punto de vista ciceroniano “el ocio implicaba sumergirse en el estudio del saber, la *sapientia*, que alejaba de la mente las preocupaciones mundanas”¹², Villegas se encarga de relevar, a través de la cita en latín y su traducción, la estrecha relación que desde su punto de vista existe entre los “negocios” y el “entendimiento ocupado”, aún en el “tiempo de ociosidad” de la escritura. En todo el pasaje, por tanto, y de manera muy implícita, plantearía las siguientes ideas: por un lado, al igual que Cartagena aunque desde la perspectiva inversa, considera que el “negocio” (“impedimentos y negoçios familiares”, en su caso) no es obstáculo para desarrollar actividad literaria –como los 34 cantos subsiguientes lo prueban–, pero por otro, que el entendimiento ocupado que el negocio conlleva influye en la dificultad del trabajo (“fue cosa para mi graue y dificultosa”) y puede ir en detrimento de la calidad de la obra. El arcediano, de esta manera velada, nos ofrece su primera perspectiva sobre el debate central del humanismo español, el de las armas y las letras, al reemplazar la dicotomía ciceroniana por la de entendimiento desocupado/ocupado, e insinuar que el dedicarse a los negocios impide una confección afortunada de la obra literaria.
- 6 Llamemos la atención en este punto sobre la cita en latín, que corresponde a las palabras puestas en boca de Safo en *Heroidas* XV (v. 14) de Ovidio. Resulta inquietante que en una obra plagada de citas de *auctoritates* clásicas –desde los filósofos como Platón y Aristóteles hasta los literatos como Lucano y el mismo Ovidio en su *Metamorfosis*–, cuya mención legitima la autoridad del propio comentarista¹³, se aluda aquí a Ovidio simplemente como “un poeta dize”. Veremos la funcionalidad de esta omisión tras el análisis del pasaje final del proemio, que comienza así:

Con vna cosa concluyo esta prefación que el fazer coplas creo ser tenido en este reyno por **acto liuiano y de poca autoridad**, y que por ventura **seré notado de no conuenir ya tal exerciçio a mi hedad**, la cabsa deste horror [...] ha proçedido de que esta lengua castellana es tan copiosa, que todos pueden en ella fazer coplas y las fazen buenas, o malas [...], y lo que es peor que no se fazen coplas sino **vanidades y motes y de amores**. De manera que no por culpa del trovar, sino de aquellos que de ello mal vsan, es venido en tan **liuiana opinión**, que quien faze coplas es

visto fazer cosa de **pequeña auctoridad**, mas lo çierto es muy exçelente señora, que en todas las lenguas, la flor de ellas como dela farina es el verso. (a. 1v^o)

7 Como se puede ver, el prefacio culmina con una defensa de la poesía en la que se esgrimen argumentos harto conocidos, entre los cuales el que más se destaca es aquel utilizado por Boccaccio en *Genealogía de los dioses paganos* (XIV, 8), quien lo toma, a su vez de San Agustín (*Confesiones*, I, XVI): no hay que culpar a la poesía en general por los que mal la usan. En este grupo él sitúa a los que “no fazen coplas sino vanidades y motes y de amores”. La poesía que está en tela de juicio y de la que él se pretende distanciar, por tanto, es la amatoria, relacionada con la juventud y la actividad cortesana. Sigue aquí el arcediano los mismos postulados que el principal detractor de este tipo de literatura, Alonso de Cartagena, quien en la *Epistula* definía el programa de lecturas apropiado para los nobles, mientras condenaba cabalmente la poesía pagana:

A libris itaque illis abstinendum erit, qui ad inhonestatem videntur allicere, uti sunt amatoria, bucolica, aliaque poetarum figmenta, que, licet eloquenti stillo et acuta inventione composita sint, magnamque ingenii elevationem ostendent, cum mirabili compositione metrorum exquisitisque verbis coagulata dulcem saporem conficiant, in nonnullis tamen eorum materia obscaena et provocativa libidinumest¹⁴.

8 Seguirían también esta misma línea de detección Fernán Pérez de Guzmán e incluso el ya contemporáneo Nebrija¹⁵. Huelga aclarar que, como bien señala Lawrance, Cartagena se refiere aquí en particular a Ovidio y a las *Églogas* de Virgilio, dato cuya importancia se revelará en breve¹⁶. Volviendo a nuestro pasaje, salta a la vista la relación entre las consideraciones de Villegas de la poesía como “acto liviano” y los últimos postulados de Cartagena, en los que la califica como obscena e incitadora al pecado. Asimismo, estos planteos de Villegas donde se relacionan poesía, juventud y corte ya estaban presentes en el *Prohemio e Carta* de Santillana (1445-9) que relaciona los poemas de su juventud con el “ejercicio cortesano” y luego de aceptar que muchas tienden a “cosas vanas e lasçivas” advierte que “comme los fructíferos huertos [...] dan convenientes frutos para todos los tienpos del año, assý los onbres bien nascidos e doctos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan del tal exerçio segund las hedades”¹⁷. Es en este contexto que se inserta la alusión de Villegas a su edad avanzada y la consiguiente justificación de su práctica. Volveremos sobre esto.

9 Luego de este panorama se explica la omisión de la referencia explícita a Ovidio de la cita en latín: teniendo en cuenta la voluntad del arcediano de distanciarse de la lírica amorosa, traer a colación al autor paradigmático del género amatorio clásico, condenado por Cartagena, no resulta muy conveniente¹⁸. Menos conveniente aún es la mención de *Las Heroidas* que han tenido mucha influencia en la poesía amatoria española, en la ficción sentimental y en las novelas de caballerías¹⁹, género que Villegas se encargará de desestimar también, según veremos más adelante. Por último, a la lista de inconvenientes que rodean esta cita, habría que agregar que, como todas las otras *Epístolas*, lade Safo es bastante cuestionable desde el punto de vista moral y/o religioso, en este caso porque, como sabemos, retrata a una suicida²⁰. El contenido del verso ovidiano, sin embargo, resulta muy funcional para el argumento desarrollado, por lo cual se encarga de citarlo despojándolo de toda referencia autoral o contextual de manera de convertirlo en una sentencia anónima que no atente contra la intención primordial del prefacio.

10 La conclusión del prefacio continúa con otro de los argumentos típicos en la defensa de la poesía, a saber, que muchos libros de la Sagrada Escritura fueron escritos en verso, además de los himnos y loores que actualmente la Iglesia canta, argumento que encontramos en Boccaccio, el Marqués de Santillana y en Encina, por ejemplo²¹. Para finalizar, utiliza el último motivo típico: el del repertorio de autoridades que utilizaron el verso. En su repertorio, sin embargo, no encontramos a los poetas clásicos griegos o latinos sino que construye, como Santillana en su *Prohemio*, una suerte de canon poético castellano. Veamos:

Desuarío es perder tiempo en confutar tan vana y vulgar opinion, pues coplas castellanass quantos graússimos varones las escriuieron. Don Yñigo Lopez de Mendoça, visagüelo de los señores de

vuestra magnífica casa Velasco. El graue y doctíssimo Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, don Alfonso de Cartagena obispo de Burgos, y otros grauíssimos auctores. Pues quede se el loable exercicio del trobar en su **debida auctoridad** y culpados los que para sus vanidades mal lo emplean. (a 1v^o)

- 11 Habría que destacar, en primer lugar, que a diferencia de Don Yñigo que, luego de pasar revista a los poetas latinos, griegos, provenzales, italianos y catalanes, hace una verdadera historia de la poesía hispana que culmina en un “panegfrico familiar”²², Villegas aquí se limita a ciertos poetas del XV. En este repertorio, sin embargo, llama la atención la figura de Alfonso de Cartagena, de quien no se conoce obra poética. De hecho, hasta los años ‘70 la crítica se debatía si el Cartagena del *Cancionero General* era el obispo de Burgos, idea refutada en 1976 por Avalle-Arce quien prueba que el poeta era su sobrino nieto Pedro²³. De hecho, en los albores del siglo XX, Menéndez Pelayo se servía de este pasaje de Villegas para probar que el obispo de Burgos había efectivamente escrito poesía, aunque advertía que probablemente no fuera la del *Cancionero* sino que estuviera perdida²⁴. Ahora bien, siendo que todos los personajes mencionados son poetas recopilados en el *Cancionero General* (1511), Villegas tal vez haya cometido el mismo error de la crítica: identificar al poeta Cartagena con el obispo de Burgos. Haya sido éste poeta o no, lo fundamental es la reapropiación de su figura, y el rol fundamental que le da al final de la enumeración: no sólo “graves” varones, sino incluso un obispo se dedicó a la poesía, lo que justificaría su propia incursión en cuanto eclesiástico. En segundo lugar, la elección de los poetas no parece ser inocente. Todos estas figuras renombradas, luego de dedicarse en su juventud a la poesía amoratoria, realizaron un viraje en sus años finales para dedicarse a la poesía de cariz moral o político, según la “*well-established belief*”, como la llama Weiss, de que “*poetry must evolve and mature in accordance with the poet’s own intellectual and spiritual developments*”²⁵. Es éste el supuesto teórico del que se hacía eco explícito Santillana en el pasaje citado (*vid. supra*) y el que pretende evocar Villegas en toda la construcción del pasaje, sobre todo mediante las oposiciones de calificativos liviano/grave y pequeña/debida autoridad, oposiciones que estos personajes encarnan a la vez que superan. Así, la alusión casi pasajera a su edad avanzada revela su funcionalidad retórica justamente a la luz de este repertorio, que justificaría no sólo la “debida autoridad del loable ejercicio del trobar” sino de él mismo en cuanto otro más de los “gravísimos” poetas.

La glosa y las definiciones del poeta y la ficción

El poeta divino y las verdades teologales de la ficción

- 12 El comentario es, sin embargo, el ámbito textual que le permite a Villegas seguir ampliando y explicitando sus reflexiones literarias, que sólo comenzó a insinuar en el Prólogo. Las ideas que encuentra en el *Comento* de Landino, el cual es su principal texto fuente, funcionarán las más de las veces, sin embargo, como mero disparador para exponer y desarrollar sus propias perspectivas. Comencemos, pues, analizando un pasaje de la glosa al primer canto. En el comentario al verso “poeta fui yo y canté de aquel justo” (I,73) aprovecha para insertar su traducción de algunos planteos que Landino ofrecía en su *Prólogo*, en el apartado de “*Che cosa sia poeta*”, aunque con algunos agregados:

Este vocablo o nombre poeta, segund pone largamente el Xristoforo en el su tan largo proemio de esta obra, es nombre de mucha excelencia, vocablo griego que viene del verbo opi²⁶, que quiere dezir formar, lo qual él dize tener el medio, entre el crear que pertenesce a Dios, y el fazer que es de los hombres. Así dize ser el poeta **en mas alto grado que hombre. Es su officio como el del ollero, formar y fazer diuersas figuras y formas**, y ansí del barro formó Dios al nuestro primero padre. **Por eso los poetas se llaman diuinos, a demostrar ser más altos y excelentes** que los otros hombres. Grandes loores de los poetas y poesía pone allý, que sería larga relación. Dize cante, porque el verso asý va por números y tiempos como la música, y tienen en vno grand conformidad y coligación. (fol. b 6r^o)

- 13 Toma de Landino, pues, la etimología y consiguiente comparación de la actividad creadora del poeta con la de Dios. Sin embargo, hará una serie de agregados que modifican sustancialmente

el planteo de Landino. El florentino habla numerosas veces de “poetas divinos”, concepto que explica en su siguiente apartado, intitulado “Furor divino” donde, haciendo gala evidente de su neoplatonismo, plantea que los poetas son infundidos por este “furor divino” y que, por lo tanto, sus poemas son obra de Dios. Dirá:

[C]essato el furore appena epsi medesimi le 'ntendono; chome se non loro l'habbino pronuntiato, ma Idio per la bocca loro” y agrega “le muse alchuna volta ispirano questo divino spirto a **huomini ineptissimi**, perchè vuole la divina providentia dimostrarci che e preclari poemi non sono inventione di philosophi, ma sono doni di Dio. (fol. a 6r^o)²⁷

14 En su traducción, en cambio, Villegas da cuenta del concepto de “poeta divino”, aunque casi al pasar, y vaciándolo de su contenido original. Primero, omite la idea principal que es la de la participación divina real, y por otro, reutiliza el concepto para argumentar a favor de su primera idea agregada: “dize ser el poeta en más alto grado que hombre”. “Poeta divino”, así como lo plantea Villegas, no es más que un epíteto metafórico, pues los poetas son hombres de “alto grado” y “gran excelencia”. Al agregar todas estas ideas subvierte diametralmente el planteo de Landino, para quien como vimos los poetas pueden ser incluso “hombres ineptísimos”. El parangón poeta-Dios del principio resulta ser en Villegas un simple recurso retórico por medio del cual se expresa hiperbólicamente la excelencia de los poetas.

15 La particular reapropiación del arcediano se podría explicar, en un primer intento, teniendo en cuenta las ideas poéticas que circulaban en la Península. Baena en su prólogo, decía respecto de la poesía que

[E]s arte de tan elevado entendimiento [...] que la non puede aprender nin aver nin alcançar [...], salvo todo omne que sea de muy altas e sotiles invenciones e de muy elevada e pura discreçion e de muy sano e derecho juizio²⁸.

16 También Santillana, en el primer pasaje ya citado, hablaba de los poetas como “onbres bien nascidos y doctos”. Sin embargo, estas ideas en Baena están relacionadas con su definición de poesía como “gaya sciencia” alcanzada por “gracia infusa del señor Dios”, idea que también expresa Santillana en el pasaje mencionado (“que estas ciencias de arriba son infusas”) pero sobre todo al plantear la poesía como un “zelo celeste, una affeccion divina”²⁹. El concepto de “gracia infusa” o de “zelo celeste”, como señala Gómez Moreno, encaja perfecto en la polémica sobre la formación del artista, a saber, la contraposición de poeta-vate y poeta-artífice o, en términos horacianos, de *ars/natura*³⁰. Esta polémica en el ámbito español adquirió un cariz particular pues ‘la norma e[ra] cargar las tintas sobre innatismo y aprendizaje al mismo tiempo’³¹. Como se desprende de los pasajes citados, se trata además de un “innatismo” que difiere del planteo de Landino o Bruni en la medida en que se relaciona con la alta cuna aunque sin desprenderse nunca de la relación con la divinidad. Villegas, que como vimos en el proemio, ya presentaba la práctica poética como un *ars*, en el último pasaje deja entrever, a través de la comparación del poeta con un artesano, la misma tendencia de aunar *ars* y *natura*: “dize ser el poeta en más alto grado de hombre, es su oficio como el del ollero [...] formar y **fazer figuras y formas**”. Resulta curioso, sin embargo, que habiendo en la Península una tradición que, junto al innatismo, advierte el origen divino de la poesía –tradición relacionada ya con San Pablo en el caso de Baena (Ef. 4,7), ya con Boccaccio (*Gen. XIV,7*) en el caso de Santillana³²– Villegas se deslinda de las ideas platónicas del furor divino y del poeta teólogo que encuentra en Landino, en función del simple ensalzamiento anímico y/o social del poeta. Tal vez se explique su particular posición teniendo en cuenta el contexto cultural que bien señala Weiss: los debates poéticos cortesanos (preguntas y respuestas) sobre temas escolásticos o teologales habían generado una respuesta negativa de parte de los teólogos, que negaban el derecho de la nobleza a comentar sobre esas cuestiones, planteando que poesía y teología son incompatibles³³. Para contrarrestar este punto de vista, según Weiss, es que los poetas seculares alegaron la inspiración divina de su trabajo. Villegas, por tanto, desde su particular situación enunciativa –poeta de corte y además clérigo y estudioso de teología–, prefiere distanciarse de esta disputa y “trivializar” toda referencia a la poesía divina.

- 17 A pesar de que se encargue con tanta eficacia de desligar a los poetas del aura divina, no niega, sin embargo, otra de las concepciones que se desprenden de la tradición de la “teología poética”, a saber, que bajo el velamen de la ficción se encuentran ‘verdades universales’, idea también muy difundida en Italia y España, y que repetirá el arcediano en numerosas ocasiones³⁴. Al contrario, la tesis bien arraigada de que los mitos poéticos expresan veladamente las “verdades universales de una primitiva teología”³⁵, le resulta muy funcional a la hora de justificar ya la ficción poética dantesca, ya la ficción de los poetas paganos, de la cual Dante tanto se sirve. Mencionemos sólo un caso del canto IV:

[F]ingieron los poetas haber diuersos ríos y aguas en el infierno, **significando por ellos** otras diuersas moralidades, que los poetas **debaxo** de graciosas y doctissimas **ficiones y semejanças** tratan **excelentes moralidades y doctrinas teologales**, mucho prouechosas a la **edificación de nuestras costumbres** y vida virtuosa y de todo como ya diximos se sirue y aprouecha la theología. (fol. f 3v^o)

- 18 Más específicamente, es la función edificante la que justifica, desde su punto de vista, el “fingir” de los poetas. Dirá más adelante, refiriéndose a los poetas clásicos como Virgilio, Ovidio, etc. “permitido es como diximos a los poetas fingir lo que les plaze y faze a su propósito” (fol. p 7r^o). Rico explicará de manera excelente el trasfondo cultural de esta justificación, tan común en los intelectuales del período:

[E]n la Europa de los siglos XIV a XVI la dedicación absorbente al estudio del mundo pagano no podía darse sin una sincera justificación desde el punto de vista religioso, y mal podía encontrársela en otra parte que en el reconocimiento de los valores éticos de los clásicos: si como religión eran nefandos, había que subrayar su vigencia como moral³⁶.

- 19 Villegas resaltará, además, que es esta función edificante la que explica el uso que de la ficción pagana pueden hacer los teólogos:

y de ello se aprouecharon siempre en muchos logares los Santos Doctores de la Iglesia, Augustino, Hieronimo y los otros que fueron muy enseñados en toda la doctrina poética, auiéndola por muy prouechosa y necessaria para las Sacras letras. (x 7v^o)

- 20 De esta manera, no sólo justifica la ficción dantesca y el interés que, como eclesiástico, le suscita, sino también su evidente inclinación humanista por los relatos clásicos, de la cual da cuenta en numerosos pasajes donde aprovecha la ocasión para insertar relatos y desarrollar las potencialidades narrativas del comentario y del mito. Volveremos en seguida sobre esto.

- 21 El postulado un tanto general “significando por ellos otras moralidades” nos da la pauta del tipo de exégesis necesaria para adentrarse en las “semejanças” de la ficción, a saber, la lectura alegórica, procedimiento que según Serés “era tan habitual como el acto de escribir” y que permite develar o “entender” la “verdad” moral del mito³⁷. Ejemplifiquemos tan solo con los casos de Cerbero y de Medusa, personajes de los cantos V y IX respectivamente. Respecto de Cerbero comenta “fue can terrible de Plutón rey del infierno” y luego de comentar el relato mitológico, aclara:

los poetas como diximos debaxo de estas ficiones describen notables moralidades y muy prouechosas alas buenas costumbres, por qualquiera de estos canes **entienden** este canino y bestial apetito de la gula. (k. 6r^o)

- 22 Detengamos un tanto más en el caso de Medusa, cuyo relato es por demás interesante:

Fingen los poetas que de el dios marino llamado Forco y de vna fija del mar llamada Ceto nascieron tres fijas, de las cuales faze mención Esíodo y dize que se llamaron Esteno, Euriale y Medusa [...]. Las dos primeras fueron diuinas e inmortales y Medusa fue mortal [...]. De esta Medusa fija postrera se enamoró el dios Neptuno y dormió con ella en el templo de la diosa Palas (que es la diosa de la castidad) y por tal maldad fecha en su templo por vengança conuertió los cabellos de Medusa en serpezillas y víboras porque heran muy fermosos y de aquellos principalmente se auía enamorado Neptuno. Así que le quiso estragar su gozo y plazer, y diole también por

maldeción que todo hombre que la mirase se tornase piedra sin ningund sentimiento. Por esta Medusa **entienden los poetas** los bienes terrenos y temporales [...] y quando los tales bienes bien y virtuosamente se usan [...] estonces los tales bienes son buenos y las obras buenas con ellos fechas son inmortales [...] como lo heran las dos primeras hermanas de Medusa, mas si se desean para finchir el humano apetito que es insaciable y para jactancia y vanidad y pompa mundana, son los tales bienes mortales y corruptibles como Medusa y fazen muerte eterna a sus amadores y poseedores, y ámalos estonces Neptuno que es el dios del mar, por quien se entiende el diablo que es el rey del mundo [...] y pónese estonces Neptuno por el apetito desordenado que nunca se cansa como la mar. (q. 2v^o)

- 23 Durante dos folios se explayará Villegas en la figura de Medusa, insertando luego el resto del relato de su muerte en manos de Perseo y su explicación alegórica. Como intentamos ejemplificar con esta amplia cita, con cada personaje mitológico que Dante presenta Villegas aprovecha la “oración soluta”³⁸ del comentario, al igual que lo hacía Landino, para desarrollar las potencialidades narrativas del mito y, al mismo tiempo, adosarle su interpretación, a través de un procedimiento exegético-alegórico que encuentra en cada elemento poético sus correspondencias en el plano moral.
- 24 Es esta función edificante avalada por la lectura alegórica, además, lo que separa la ficción, y el “fingir” de los poetas de otro tipo de literatura, a la que hará referencia al final del episodio de Paolo y Francesca, al comentar un verso agregado por él mismo en su traducción:

[F]ue Galeoto segund aquel **libro de las mentiras** de Lançarote y de Tristán y de la tabla redonda [...]. Así el libro fue medianero de sus amores, por eso dize “fue a nosotros el libro tan vano”, y que en la lectura de los tales libros es trabajo muy liuiano y loco y no ay en ellos ninguna buena doctrina al veuir verdadero que es segund la virtud [...]. “El libro tan vano”, tan bien **tiene el diablo sus libros** y sus escripturas como Dios, muchos libros ay que **propriamente son del diablo y escriptos por sus ministros** y por su consejo, dexemos los libros de las heregias y falsas doctrina [...]. Mas otros que [...] trahen y enseñan muchos malos enxemplos para pecar y **para perder el tiempo** que [...] **no puede ser peor empleado ni perdido** que en leer **tales mentiras** y tan dañosas alas buenas costumbres [...] porque los **tales libros sin duda son del diablo** y obra suya para estragar nuestras vidas y ponernos lazos como fizo a estos mezquinos. (k. 4v^o)

- 25 La ficción a la que alude constantemente en relación a la materia dantesca y a los mitos clásicos, se opone, por tanto, a la mentira, no en cuanto a su relación referencial con la realidad, pues Villegas anotará en otros pasajes, por ejemplo, “esto no puede ser, mas es donosa ficción y muy graciosa y sutil para mostrar quanta puede ser la maldad de vn hombre que creamos que el diablo está en su cuerpo”(fol. N 6r^o) –donde da cuenta, por tanto, de una cierta conciencia del carácter ficticio de la ficción–, sino que ficción y mentira se oponen en cuanto a su relación con una verdad o doctrina moral, en fin, a su cualidad ejemplar.
- 26 Villegas se inserta, también en este caso, dentro de una larga tradición de condena moral contra este tipo de literatura: por un lado, el caso más famoso es el de la ya mencionada *Epistula* de Cartagena, en la cual recomienda a los *militares viri* la lectura de crónicas, aclarando “*Ille tamen que vera, non que fecte composita narran*” para luego agregar su advertencia:

*Quid igitur expedit illa ut ystoriale legere que nedum non fuerunt, sed forsam nec esse potuerunt? Quomodo namque ad illorum imitationem provocabimur que scimus non precessisse, quin immo corum aliqua precedere non potuisse? Sicuti sunt Tristani ac Lanceloti Amadisiive ingentia volumina, que absque aliqua edificationis spe animos legentium oblectant, [...]. Huiusce modi enim scripture, etsi nocive nimium non sint, infructuose tamen et nullius utilitatis esse videntur*³⁹.

- 27 Por otro lado, Pero López de Ayala en la famosa copla 163 del *Rimado de Palacio*, comenta el tiempo perdido en su juventud en este tipo de textos a la que alude como: “libros de devuaneos, de mentiras probadas / Amadís e Lançalote e burlas estancadas”⁴⁰, mismo tópico que retomará Nebrija en el Prólogo a su *Gramática*, cuyo objetivo es “dar a los ombres de mi lengua obras en que mejor puedan emplear su ocio: que agora lo gastan leiendo novelas o istorias enbueeltas en mil mentiras y errores”⁴¹. Aunque, como se puede ver, la relación que establece Villegas entre el tiempo malgastado y la *mendacia poetarum* no es novedosa, sí lo será el giro particular que le da a esta tónica de la condena de la literatura caballeresca a la luz de lo ya analizado. En efecto,

resulta interesante que a la vez que el arcediano se encargaba tan cuidadosamente de borrar y/o desestimar todas las ideas relacionadas con el origen divino de la poesía, se sirva del mismo discurso que los poetas utilizaban para justificar su práctica, esto es, el discurso religioso/trascendental, por ponerle un nombre, para desestimar la literatura amatoria y caballeresca, a la cual presenta prácticamente como “infundida” por el diablo: los libros “son del diablo y obra suya” y está escrita por sus “ministros”. Así, a la figura de poeta divino que Villegas se encarga de borrar, opone sin embargo, la del “ministro del diablo”.

La defensa de la ficción y la definición del oficio poético

- 28 Huelga decir en este punto que en numerosas ocasiones la ficción dantesca le presenta problemas a Villegas, justamente por alejarse de la doctrina teológica o moral. En estos casos, sin embargo, luego de advertir el inconveniente, se encargará siempre de “salvar” al poeta, aduciendo justificaciones de diversa índole a través de las cuales se puede seguir delineando la concepción que el arcediano tiene de la ficción. Veamos algunos ejemplos: primero, el caso de la turba de no bautizados que gimen en el limbo del canto IV, en el cual Dante, como bien sabemos, presenta diversos varones de gran renombre. Villegas, dirá: “cierto el poeta en este canto habla poéticamente más que teologal ni católica[mente]”, y agrega en seguida “habla poéticamente y no conforme a la católica verdad” (g 5r^o). Luego de prolongarse en la tradición teológica que describe al Limbo como un espacio acotado sólo para niños “que murieron con pecado original” (g 5r^o), advierte

[Q]ue a tales personas sería horror poner los en el limbo de los niños, hemos de salvar al poeta que habla poéticamente **imitando** a su maestro el Virgilio en el sexto de la Eneyda donde pone los campos Elysios de mucha fermosura y frescura y pone allí grand numero de excelentes varones. (g 5v^o)

- 29 Dos folios después, señala cómo luego de la bajada de Cristo al Limbo nadie quedó allí, mientras que Dante deja allí a Virgilio y el grupo de poetas. Aclara: “hemos de **saluar** al poeta como allí diximos que habla poéticamente **fingiendo** esto **para ornar su poema**, no porque lo crea así que hera muy católico” y agrega al final que “**a los pintores y a los poetas** es dada **larga licencia** de fingir lo que no es” (g 7r^o). Luego, en el canto VII, cuando se describe a la fortuna y sus vaivenes, presentará las mismas ideas:

Este poeta no habla de la fortuna católicamente [...] mas pónelo como poeta y siguiendo a los poetas y filósofos antiguos e segund que a la poesía es permitido y lo fizo Juan de Mena en su Laberinto de la Fortuna, no que ellos lo crean así, que fueron católicos, mas para ornar sus poemas. (n 1v^o)

- 30 No está demás aclarar que nada de esto encontramos en Landino.
31 Varias cuestiones pueden extraerse de estos ejemplos. Por un lado, la “ficción poética” que se opone a la “católica verdad” se justifica por razones estrictamente estéticas y literarias, cuya dignidad queda a su vez garantizada por el procedimiento de la *imitatio rethorica*, al que alude con la sola mención del poeta clásico –o de renombre, en el caso de Mena– del que estas historias son extraídas o imitadas. Más específicamente, la licencia poética “de fingir lo que no es” está supeditada a la correcta *elocutio* y *ornatio* de la *inuentio*, es decir, a su función estética –“hablar poéticamente y con ficciones poéticas, para ornamento y gracia de la obra” (fol. p 7r^o)–, estrechamente relacionada, a su vez, con el deleite. Respecto de las trasmutaciones de los pecadores en serpientes del canto XXV, Villegas dirá:

[N]o cre[o] que ninguno jamás cosa tan sutil ni marauillosa aya fecho ni **inuención** que a esta se pueda igualar, ni que a qualquera docto y viuuo ingenio **asý deleyte y espante juntamente** por su grand **nouedad y sotileza**, como las que este auctor en estos versos y en los siguientes pone. (G 2r^o)

- 32 Con el polisémico verbo “espantar”, más allá de la posible referencia a la misma experiencia estética –deleite en la maravilla o conmoción⁴²–, nos remite más explícitamente al prólogo,

donde Villegas explicitaba la *intentio* de la *Comedia*: “trata las eternas penas infernales [...] para espantar los hombres de los pecados” (a 3rº). De acuerdo con los postulados horacianos del *delectare et prodesse*, por tanto, las más de las veces la función estética y la edificante van de la mano. En los casos donde no se encuentra una “católica verdad”, sin embargo, estas funciones se separan, erigiéndose la importancia sola de lo literario.

33 En otras ocasiones, asimismo, justifica la ficción que no tiene provecho moral acudiendo a otro argumento de la retórica:

El auctor pone esto para ornar y fazer grata su obra a los leyentes que quando las platicas o escripturas son luengas suelen los prudentes auctores interponer alguna cosa que aliuiane el fastidio y cause atención, avn que la tal narración no sea de mucha sustancia. (D 7rº)

34 Y más adelante: “diximos arriba ser consejo sabio de los que largo escriben o fablan entreponer alguna vez algo de otra materia con alguna gracia (aunque no sea de tanta grauedad)” (L. 2rº). La *ornatio*, por tanto, está ligada también a la correcta *dispositio* que “faze grata su obra”, es decir, que garantiza el deleite.

35 Volviendo a nuestro tema principal, nos será de utilidad recoger algunos conceptos que aparecían desperdigados en todas las citas de este apartado y ver cómo se relacionan entre sí, de manera de ahondar en la definición implícita del oficio poético y de la ficción. Comencemos con la definición explícita del primer canto, en la que Villegas afirmaba que la labor poética es, cual la del ollero: “formar y fazer diuersas **figuras y formas**”. Esta afirmación está estrechamente relacionada, a su vez, con la locución “fingen los poetas”, que se repetirá con sus variantes innumerables veces casi a manera de fórmula. El verbo “fingir”, que viene del latín “componer, modelar, formar”, se repetía “machaconamente”, como señala Gómez Moreno⁴³, ya en las glosas de Villena en su traducción de la *Eneida* e influye, a su vez, en el cultismo semántico forjado por Santillana (“un fingimiento de cosas utiles”, *vid. supra*, nota 34). El término “fingir”, en el uso que de él realizaban los humanistas, siempre estuvo ligado a su acepción de “componer ficción”⁴⁴, de la cual dará cuenta Villegas a través del recurso de la *amplificatio*: “que jamás poetando y faziendo ficiones poéticas o fingendo es oydo cambiarse dos varias y diuersas naturas” (G 3rº). Fingir, por tanto, es sinónimo de “poetar” y de “fazer ficiones poéticas” que consiste, a su vez, en “formar y fazer figuras y formas”. Huelga aclarar, en este caso, que con “figuras y formas” no se refiere a procedimientos retóricos (i.e. figuras y colores retóricos) sino a “representaciones” y “semejanças”, como el sistema de asociaciones en el que entran estos términos nos demostrará. Especificará aún más el concepto de “fingir” al comentar sobre las ánimas que colman la escena dantesca y cómo el poeta describe sus acciones:

[...] como quiera que las animas y espíritus no se puedan ver porque no tienen cuerpo ni color [...] mas para tratar de ellas **faze el poeta representaciones ymaginarias y visibles** mediante las quales se diga ver y hablarles y oyrlas. (fol. k 8rº)

Se daban golpes, y feridas, que avn que esto no pertenezca al padecer de las animas pero dízese como lo otro que diximos **de ser figuras y semejanças** para nuestra manera de entender, que los tormentos **sean con golpes materialeso semejança de ello**. (e 7rº)

36 El arcediano, además de aducir al concepto de *imitatio rethorica* tan medieval (*vid. supra*), da cuenta también de la función representativa de la ficción, en tanto que es una “representación imaginaria y visible” o una “semejanza” de un objeto real. En este sentido se explica la relación que, a propósito de la “licencia poética”, Villegas establecía entre los poetas y los pintores. Aclarará en otro pasaje: “propiamente ha de ser lo de los poetas no solo dezir las cosas, **mas dezir tan propriamente** que parezca mostrar las a los ojos [...] por eso dize aquí Landino que algunos dixeron que la **poesía era vna pintura que habla**” (M. 3vº). En este caso, Villegas está traduciendo, aunque algo libremente, el planteo que hacía Landino respecto del mismo pasaje, quien se servía a su vez de una cita anónima del *dictum* que Plutarco atribuye a Simónides: “*Poema pictura loquens, pictura poema silens*”⁴⁵. La concepción de la poesía como pintura que encuentra en este pasaje –resaltamos que es el único de todo el *Comento* donde encontramos

una referencia a este símil–, sumada tal vez al más difundido concepto horaciano de “*ut pictura poesis*”, ha influido sin dudas entodos los conceptos relevados anteriormente, como ya hemos dicho, los agregaba Villegas de su propio cuño. Tal es así, que el arcediano incluso introduce estas ideas en la misma traducción del texto dantesco. Se trata del mismo verso que en este pasaje comentaba, el v. 8 del XXXII “*discriver fondo a tutto l’universo*” –en el que Dante da cuenta de la inefabilidad del lenguaje–, que él traduce: “porque **pintar** fondo al grande vniuerso”. De esta manera, “pintar”, se presenta como el equivalente al “describir” dantesco. Luego del pasaje citado de su comentario recurre, una vez más, a una *amplificatio* que le confiere a este verbo un sinónimo: “porque dize que **pintar y figurar** fondo al vniuerso no es cosa de tomarse en burla” (M. 3v^o). Esta *duplicatio* nos permite, por tanto, colocar el término “pintar” dentro del mismo sistema de asociaciones paradigmáticas que unían los conceptos de “forma” y “figura” con la labor poética.

37 Recapitulando, el oficio poético así como nos lo presenta Villegas consiste en fingir, representar, formar, pintar y figurar, todos términos que entran en constante relación entre sí, como hemos intentado probar. Huelga aclarar, igualmente, que con la asociación de estos conceptos, Villegas trasciende el alcance algo limitado que tenía la tópica “*ut pictura poesis*” para Horacio, con el que se hacía alusión al placer estético que generaban ambas artes en sus respectivos destinatarios, esto es, al objetivo compartido de deleitar y enseñar⁴⁶. Villegas, en cambio, más que en el efecto, se centra en el *modus agendi* del artificio, es decir, en el proceso creativo, asociando poesía y pintura más que nada por su cualidad representativa, asociación muy común en el Renacimiento italiano⁴⁷. De hecho, la insistencia con la que Villegas, a diferencia de Landino, repite este tópico otorgándole, a su vez, tintes aristotélicos nos permite suponer que ha recibido otras influencias a las ya mencionadas. Muy probablemente, en su viaje de estudio a Roma –entre 1485 y 1490– el arcediano haya estado en contacto con algunas de las reflexiones artísticas del *Quattrocento* en las que, luego del olvido que sufrió este tópico en el Medioevo, se lo volvía a retomar y resignificar en un contexto que comenzaba a concebir el arte desde parámetros ya más cercanos al de mimesis aristotélico⁴⁸. Tal afirmación, sin embargo, implicaría un estudio que trasciende nuestro tema y que sería hartó difícil de probar. Baste en nuestro caso advertir la novedad de estas ideas en la Península, donde ninguna de las artes poéticas conocidas hasta entonces –Baena, Villena, Santillana, Mena y Encina–, ni los humanistas contemporáneos más afamados, como Nebrija o Hernán Núñez, relevaban explícitamente esta relación de la poesía con la pintura. Será recién a fin de siglo, en la obra de López Pinciano (1596), *Philosophia Antigua Poetica* –influido por la *Poética* de Aristóteles y la amplia difusión que adquirió el tópico en el *Cinquecento*–, donde el símil poesía-pintura inundará numerosas páginas y pasará a ser uno de los tópicos predilectos tanto en las poéticas como en las obras literarias del Renacimiento y el Barroco español⁴⁹. En las puertas del XVI, por tanto, ya encontramos reflexiones poéticas que, aunque suscriben todavía el concepto de la *imitatio rethorica* propia del Medioevo, presentan también ecos lejanos del concepto de mimesis, y que dan cuenta de una atmósfera más que propicia para que se asienten las ideas aristotélicas que incorporará López Pinciano. Es interesante notar, en este sentido, la similitud de los planteos del arcediano con los del Pinciano, cuando argumenta en la epístola 11, por ejemplo: “Dotrina es del Philósopho [Aristóteles] que el que quisiere fabricar esta máchina que dizen fábula, ante todas cosas, deue fingir y pintar en su entendimiento vna forma y semejança de aquello que pretende”⁵⁰.

La defensa del oficio poético: las armas contra las letras

38 Para terminar de diagramar las reflexiones literarias de Villegas, resulta imprescindible detenerse en su particular construcción del tópico más debatido del humanismo español en relación al oficio poético: el de las armas y las letras. Ya habíamos relevado la postura que, de manera velada, nos ofrecía el arcediano en el Prólogo sobre este debate; nos centraremos ahora en el análisis del pasaje donde Villegas alude explícitamente a esta problemática. Se trata de la *digressio* que hará el arcediano al comentar el pasaje donde Dante ve a los cuatro grandes poetas (IV, 67-77), especialmente refiriéndose a su traducción del verso: “*ch’orrevol gente possede a quel loco*” (72). Villegas dirá:

[Y] dize que conoció ser habitado el tal logar de gente honorable y de mucho valor y honrra, [...] conocen ser dignos de mucha honrra los letrados que enseñan el mundo y **los caualleros que defienden la república**, quál destos **dos estados** sea más honroso y prouechoso al mundo, altercación grande ay entre los doctos, dizen que el ánima es más excelente que el cuerpo y los letrados cultiban y aprouechan en las animas y espíritus, **los caualleros defienden tan bien la republica, y aún la fe**[...]. Grandes glorias se alcançan por las armas y mediante la armada milicia se reparó y fundó la paz xristiana de la Iglesia [...], y **en nuestra España oy abría arianos y muchos géneros de infieles**[...], sino lo estoruaran las gloriosas victorias de los claros reys Fernandos, Alfonsos, Ramiros y otros excelentes príncipes y caualleros, el conde Fernand Gonçález, el Cid Rudiez, con número infinito de los fuertes vatalladores, que regaron a España con su sangre, y la defendieron y cultibaron, de manera que produze xristianos y cathólicos, extirpando de ella las ponçoñosas rayzes de la infidelidad. **Pues para qué fablaremos de los passados teniendo presente al muy poderoso rey y señor nuestro don Fernando el Cathólico, vuestro padre muy excelente señora**, de quien por todos los tiempos venideros fasta el fin del mundo no faltaran perpetuos loores, **ganó el reyno de Granada de los moros con tantas y tan gloriosas victorias y fizo conuertir a la fe cathólica toda aquella morisma que todas las ánimas que se saluaren**[...]él y la gloriosa reyna doña Ysabel[...]echaron y alañaron de toda España la **pestífera muchedumbre de los judíos** [...], y así purgaron en toda España las espinas y cardos de toda infidelidad, **cumpliendo lo que la Yglesia demanda en vn hymno a los armados y victoriosos príncipes**: alañad la gente pérfida de los fines de los creyentes. (fols. g 8vº y h 1rº)

- 39 Todo un folio se explayará luego el arcediano en esta exaltación a las guerras y héroes españoles. Notemos, primero, que mientras que Landino en este pasaje, como era de esperar, sólo alababa a los hombres de letras⁵¹, Villegas aprovecha la mención de la “gente honorable” para incluir, junto a los letrados, a los caballeros. No será esta una diferencia menor, ya que su elogio a “ambos estados” lo lleva a comentar la discusión en torno a cuál debe ser más alabado, y a tomar luego un partido evidente por los caballeros que con sus triunfos de armas defienden la “cristiana república”. Todo el *excursus*, por tanto, avalado a su vez por un debate tan ancilar de la cultura hispana como lo era el de las armas y las letras, resulta ser bastante estratégico, ya que le permite introducir una apología de la monarquía hispánica y, por sobre todo, del reinado de Fernando, con todas las ‘conquistas’ logradas. Más adelante utiliza una imagen aún más elocuente para referirse a este debate, la frase harto conocida de Cicerón “*cedant armae togae*” que en el siglo XV español se reinterpretaba desde el tópico de las armas y las letras⁵². Veamos el final del excurso, donde retoma la altercación mencionada al comienzo diciendo:

Pues representados ante mis ojos **tan altos triunfos de armas**, y tan prouechosos a la xristiana república, **diera yo sentencia contra el Cicerón que disputó esta materia, y concluyó diciendo, den logar las armas a la toga**, y la corona de la laurel dese a la lengua, y a las letras, **determinando ser aquellas de más excelencia que las victorias armadas, y no solamente dixera yo el contrario**, mas condenara en las costas al Cicerón, como mandan los derechos que sea condempnado el juez que da mala sentencia. Mas ocurrieron los grandes prouechos y glorioso alumbramiento que rescibió el mundo y la cathólica fe de los santos doctores de la Yglesia, Hieronymo, Agostino, Gregorio, Ambrosio, Crisóstomo y Bernardo con otros muchos que nos mostraron el camino de la gloria, retube pues la pluma, dexando esta cuestión indecisa, no me pareciendo peso tolerable a mis tan lánguidas fuerças y torpe ingenio, remitolo a quien mejor supiere fundar la parte que tomare. (h 1rº)

- 40 La elección de las armas por sobre la toga se explica fácilmente teniendo en cuenta el contexto textual inmediato, pues en el medio de un elogio de Fernando, resulta la única opción viable desde el punto de vista ideológico. Como sabemos, la política fernandina, contó con todo un dispositivo propagandístico de legitimación promovido, sobre todo, por los cronistas y literatos de la corte, dentro de los cuales es posible ubicar a Villegas⁵³. Además, la política imperial de Fernando estaba bien vista y ponderada en toda la sociedad, que ansiaba ver de España un imperio⁵⁴. En este sentido, Villegas simplemente se limita a exponer una de las opiniones más difundidas sobre el accionar político de Fernando el Católico: en su caso, las armas “ceden”, es decir, sirven a la religión y, por sobre todo, al imperio cristiano. La radicalidad de su opción, además, queda enfatizada a su vez por su actitud ‘irreverente’ contra la autoridad clásica que sentenció lo contrario. Resulta interesante notar, sin embargo, que luego de su opción por la “vida activa” remate el pasaje con una actitud harto dubitativa, enumerando a los Santos

Doctos que mediante sus escritos han contribuido (evidentemente) tanto más a la cristiana religión. En cuanto letrado y hombre de corte, por tanto, el arcediano se halla delante de una aparente paradoja que no puede solucionar y resuelve solamente “deteniendo la pluma”.

- 41 Ahora bien, a la hora de analizar el alcance real de esta “aparente paradoja”, como la hemos llamado, es necesario tener en cuenta los tratamientos más frecuentes de este tópico en el contexto hispano. Comencemos con el famoso *dictum* del Marqués de Santillana en el Prólogo a sus *Proverbios* (1447) cuando afirma que “la sciencia non enbota el fierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del caballero”⁵⁵. Alrededor de su figura, de hecho, confluyen sendas formulaciones del tópico por parte de poetas contemporáneos que alababan su modélica condición conjunta de guerrero y hombre de letras. Gómez Manrique advertía, por ejemplo, que con “su prosapia e grandeza de estado [...] congregó la ciencia con la caballería e **la loriga con la toga**”⁵⁶ y Lucena escribió que “el marqués jamás las desnuda [a las armas], salvo cuando viste **la toga** [...] ni las armas sus estudios ni los estudios empachan sus armas”⁵⁷. Pedro Guillén de Segovia, en su proemio dirigido a Alonso Carrillo, también resaltaba sus cualidades: “[...] Marqués de Santillana, el qual por su valentía y alto ingenio mereçio gozar de aquellas coronas que las **armas y la toga** a toda virtud permiten”⁵⁸. También Diego de Valera, luego de retomar el famoso *dictum* del Marqués ya citado, decía “el qual fue tan discreto y estrenuo en actos de guerra y cauallería, quanto a todos es manifiesto, e ni por armas el estudio dexaba, ni por el estudio, las armas”⁵⁹. Juan de Mena, por su parte, en su célebre *Pregunta al Marqués de Santillana* advertía que “en [sus] manos la luz soberana/ quiso que luzgan **las armas y toga**”, para hacer luego en su *Coronación de Santillana* del aunamiento de esta dicotomía un tema central, al igual que Diego de Burgos en su prefacio del *Triunfo del marqués de Santillana*⁶⁰. Ya en la generación anterior a Santillana había florecido, sin embargo, el hermanamiento de este tópico, como lo demuestran los versos de Fernán Pérez de Guzmán:

Sciencia e cauallería,
quanto a la mundana gloria,
sclarecen la memoria
con singular nombradía
esta noble companya
es muy graue de juntar
pero juncta non ha par
ni precio su grant valía⁶¹.

- 42 Cartagena, como lo señalaba María Morrás, “insiste repetidas veces en el ideal de la unión de las armas y las letras”⁶². A su vez, como señala Weiss, la figura que ayudó a diagramar esta perspectiva en personajes posteriores como Santillana o Mena, fue Enrique de Villena, quien también “*embodied the fifteenth century polemic between arms and letters*”⁶³.
- 43 Basten estos ejemplos para concluir, junto con García Gibert, que la tendencia que impregnó todo el pensamiento humanista español en esta “deseable y simultánea actualización de la *sapientia* y *fortitudo* clásicas” era “el objetivo de hermanar armas y letras”⁶⁴, a través de figuras que encarnaban ambos ideales: Villena, Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y el caso más paradigmático, el de Íñigo López de Mendoza, el Marqués de Santillana. Esta tendencia tan marcada, a su vez, es la derivación ideológico-textual de la paradoja ya mencionada del Humanismo peninsular, a saber, que el ambiente intelectual y las aspiraciones literarias florecieron justamente entre los miembros del estamento caballeresco (*vid. supra*).
- 44 Desde esta perspectiva, por tanto, la particular manera en la que el arcediano presenta el tópico de las armas y las letras, esto es, como ámbitos tajantemente separados, llama poderosamente la atención. La “aparente paradoja” de la que hemos hablado, encontraría solución siguiendo algunas de las formulaciones típicas. En este sentido, sería de esperar, por ejemplo, que refiera a la figura del Marqués de Santillana, “visagüelo de los señores de vuestra magnífica casa Velasco” como aclaraba en el Prólogo, que le permitiría a su vez encomiar la corte del condestable en la que él prestaba servicio, o tal vez tan solo una referencia a la misma reina Isabel, ejemplo paradigmático de noble que abraza las letras o, incluso, una alusión a la ‘mecenaz’ de su obra, la hija ilegítima de Fernando, Juana de Aragón, de quien el arcediano

ya había mencionado sus conocimientos literarios. La intención de dejar este tema “indeciso”, por tanto, no parece inocente.

45 Así, mientras las figuras más importantes del humanismo peninsular que el mismo arcediano mencionaba en su prólogo intentan, en este momento histórico, aunar la dicotomía en la figura del noble letrado, el arcediano se encarga, en cambio, de separar tajantemente las aguas y presentarlos como ámbitos irreconciliables, a través de la misma imagen -las armas y la toga- que ellos utilizaban en su hermanamiento. En síntesis, desde su particular situación enunciativa, esto es en cuanto clérigo literato al servicio de la corte, Villegas asume muy bien su tarea de alabar el ejercicio de las armas –y, en especial, la política fernandina–, pero al mismo tiempo la presenta sutilmente en la vereda opuesta a la práctica literaria, cuyos exponentes paradigmáticos, a su vez, son figuras cumbre de la institución eclesiástica, los doctores de la Iglesia. Notemos, para cerrar nuestra argumentación, que a través de la mención casi al pasar de su “pluma” (“retuve pues la pluma”) en cuanto sinécdoque de la actividad literaria, no hace más que ubicarse a él mismo dentro de este grupo.

46 Salta a la luz, pues, la verdadera problemática subyacente bajo esta tan fuerte separación: la tensión entre “letrados profesionales”, esto es, clérigos de formación escolar que defienden la práctica literaria como un ámbito privativo, y la emergencia de la ya mencionada “*lay literacy*”, los nuevos escritores y lectores nobles (*vid. supra*). En fin, la particular reformulación del tópico en el texto del arcediano no es más que su respuesta textual al “cambio histórico” del que da cuenta muy bien Lawrance:

El perfil general del cambio histórico que vengo esbozando está claro: el ideal de literatura, “lo escrito”, como un tesoro celosamente guardado por un estamento especial de hombres profesionalmente capacitados para ese oficio en la “cosa pública”, iba cediendo ante el ideal de la literatura como posesión exclusiva de una clase dominante de amateurs cultos y “liberales”⁶⁵.

47 Villegas, por tanto, en el fondo está abogando por la restitución del saber y la práctica literaria a las manos de la “*elite*” de profesionales en las que él, evidentemente, se incluye. Reformula, pues, el tópico de las armas y las letras en función de la defensa de su sector y de su propia práctica en cuanto clérigo literato.

Conclusiones

48 Algunas palabras a modo de conclusión y resumen. Hemos demostrado exhaustivamente cómo Villegas en su *Prólogo* y comentario se encarga de diagramar una poética sirviéndose de ideas que encuentra tanto en su texto fuente como en su tradición. Sin embargo, no sólo se reapropia de estas perspectivas, sino que las subvierte, resignifica y amplía cuando le es necesario, de acuerdo con sus intereses particulares y por momentos contradictorios de eclesiástico y poeta humanista. De esta manera, alguna de las formulaciones más típicas en relación al poeta y al oficio poético –por ejemplo el caso del tópico de la falsa modestia, del “poeta divino” y, el más elocuente aún, el de las armas y las letras-, las encontramos reformuladas desde la perspectiva del escolasticismo, demostrando una actitud un tanto “medievalizante” frente a lo literario. Sin embargo, son numerosas las ocasiones en las que el arcediano se ubica del lado del humanismo, ya sea en su afición por el imaginario antiguo –la mitología clásica–, avalada, a su vez, por argumentos que atraviesan ambos períodos –como el de la lectura alegórica y la función edificante– ya sea en la prevalencia de argumentos estético-retóricos por sobre los morales a la hora de justificar y definir la ficción. Esta es, tal vez, la característica más predominantemente humanista.

49 Por tanto, la particular situación enunciativa desde la que escribe el arcediano, a saber, su calidad de religioso y su calidad de literato al servicio de la corte, le confiere a su texto un valor indiscutible en cuanto exponente de las problemáticas culturales más apremiantes del período, en especial la tensión entre escolasticismo y humanismo, que el mismo texto de Villegas, en sus posturas un tanto contradictorias, encarna. Sin embargo, su valor mayor radica en la vital importancia que presenta para la historia de las reflexiones literarias en la Península. En efecto, en las perspectivas y planteamientos de su poética, al mismo tiempo que releva y reformula toda la serie de reflexiones poéticas y tópicos literarios que encuentra en su

tradición, presenta actitudes que, a comienzos del siglo XVI, resultan más que novedosas. En su defensa apasionada de la ficción, así como en la importancia otorgada a la función estética y representativa a la hora de definirla, atestiguamos uno de los primeros momentos en la historia de las poéticas españolas en la que lo literario se erige como realidad suficiente por sí misma.

Notes

1 Fernando GÓMEZ REDONDO, *Artes poéticas medievales*, Madrid: El Laberinto, 2000, p. 199.

2 Julian WEISS, “Literary Theory and Polemic in Castile, c. 1200-1500”, en Alistair MINNIS and Ian JOHNSON (ed.), *The Cambridge History of Literary Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, vol. 2, The Middle Ages, p. 496-532, p. 508.

3 De todos los ejemplares conservados, de aquí en más utilizaremos el impreso I-B-21, de la Biblioteca del Palacio Real: Pero FERNÁNDEZ DE VILLEGAS, *La Divina Comedia de Dante Alighieri Del Infierno: texto italiano con la versión que hizo en coplas de arte mayor Don Pedro Fernández de Villegas, arcediano de Burgos, y fue impresa en dicha ciudad en 1515*. En nuestra transcripción se regulariza y moderniza el uso de mayúsculas y se usan criterios actuales para la acentuación, puntuación, y separación de palabras. Las negritas serán siempre nuestras.

4 Cartagena en la *Epistula ad Petrum Fernandi de Velasco*, plantea que la escribe “*cum spaciosius negociis solutus*” (Jeremy LAWRENCE, *Un tratado de Alonso de Cartagena sobre la educación y los estudios literarios: Epistula directa ad inclitum et magnificum virum dominum Petrum Fernandi de Velasco*, Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, 1979, p. 29). En el prólogo a su *Rethorica* (27) afirma, por otra parte: “Mandásteme, pues yo a la sazón parecía haver algunt espaço para me ocupar en cosas estudiosas, que tomase un pequeño trabajo e pasase de latín en nuestra lengua la *Rethórica* que Tullio compuso”. López de Ayala, en la copla 922 de *Rimado de Palacio* se refiere a lo mismo, aunque en relación a la lectura (“Quando yo algunt tiempo me fallo mas espaciado/ busco por donde lea algunt libro notado [...]”, Germán ORDUNA (ed.), Pisa: Giardini Editore, 1981, 2 vols., p. 281), igual que Santillana en la *Epístula* a su hijo, cuando señala que la *Eneida*, las *Transformaciones* de Ovidio y otros libros en los que se ha “deleytado” son “un singular reposo a las vexaciones e trabajos que el mundo trahe” (Marqués de SANTILLANA, *Obras Completas*, Ángel GÓMEZ MORENO y Maximilian KERKHOF (ed.), Barcelona: Planeta, 1988, p. xxvii).

5 Juan del ENCINA, *Arte de poesía Castellana*, en *Poéticas castellanas de la Edad Media*, Francisco LÓPEZ ESTRADA (ed.), Madrid: Taurus, 1985, p. 78.

6 Cicerón desarrolla estos temas en *De officiis*, ejemplificándolo a través de la figura de Escipión el Africano (III.1), aunque se pueden encontrar otras referencias también en *De Oratore* (I.1.3 ; I.52.224; II.13.57) y *Brutus* II.8.

7 María MORRÁS, “Un tópico ciceroniano en el debate sobre las armas y las letras”, en A. A. NASCIMENTO (ed.) *Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Lisboa: Cosmos, 1993, 4, p. 115-121, p. 115. Aclaremos, además, que Petrarca, como bien sabemos, aboga todavía por la vida contemplativa frente a la activa. Como señalara también Morrás, para este poeta ‘otium significaba dedicarse por entero al cultivo de la literatura, la única forma de negotium en la que se ocupó’ (p. 116).

8 El pasaje, harto interesante, reza así: “*Grandi opere ergo ecciam in mediis tempestatum fluctibus collocati, qui animum ad hoc dispositum habent, adhere studiis debebunt ut non totam etatis sue particulam anxie occupationes exhauriant, sed aliquid occium honestum assumant - si “occium” dicimus illam partem temporis quam a mundanis fluctuationibus segregati amenis studiis occupamus, cum vera ab occio plurimum distet*” (J. LAWRENCE, *op. cit.*, p. 36).

9 M. MORRÁS, *art. cit.*, p. 117.

10 J. LAWRENCE, “The Spread of Lay Literacy in Late Medieval Castile”, *BHS*, 62, 1985, p. 79-93, p. 79.

11 *Id.*, “Laautoridad de la letra: un aspecto de la lucha entre humanistas y escolásticos en la Castilla del siglo XV”, *Atalaya*, 2, 1991, p. 85-107, p. 94.

12 M. MORRÁS, *art. cit.*, p. 116.

13 Señalan Weiss y Cortijo Ocaña, refiriéndose a Hernán Núñez en su *Comentario sobre las Trescientas* de Juan de Mena, que el comentarista “acude a lo que podría denominarse como auténtico arsenal de citas y fuentes en un intento de probar la *auctoritas* no sólo del autor comentado, sino también la del mismo comentador” (J. WEISS y Antonio CORTIJO OCAÑA, “El ‘Sermón de la Sagrada Escritura’ de (Pseudo) Agustín y la versión romance de Hernán Núñez: notas sobre el Humanismo cristiano del primer Renacimiento”, *La Corónica*, 37 (1), 2008, p. 145-174, p. 145).

14 J. LAWRENCE, *Un tratado...*, p. 50. En esta condena a la poesía pagana, como puntualiza muy bien Lawrence respecto de este pasaje (nota 49), Cartagena sigue los postulados de San Jerónimo (Ep

CXLVI), San Isidoro (*De sententiis* III, 13, c. xv) y San Basilio (IV, 3-21), en una actitud que dista de la de los humanistas italianos. Su condena, sin embargo, se limita sólo a este tipo de poesía pues, como sabemos, hará numerosas alabanzas de los *studia humanitatis* en otros pasajes (cf. la respuesta a la *Carta del Marqués de Santillana* en SANTILLANA, *op.cit.*, p. 419).

15 Por un lado, en los *Loores de los Claros varones de España* de Guzmán se evidencia un rechazo por la nueva actitud renacentista hacia los autores clásicos. Citamos especialmente los versos en los cuales se refiere a la poesía con desdén: “[vaya] Ovidio poetizando [...] / vaya sus trufas cantando, / ornando materias viles/con invenciones sotiles,/su alto estilo elevando [...] asaz emplea sus días/ en oficio infructuoso/quien solo en hablar feroso/muestra sus filosofías” (coplas 48-49, Raymond FOULCHÉ-DELBOSC, *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid: Bailly/Bailliére, 1912, NBA XIX y XXII, p. 712. Por el otro, Nebrija en su opúsculo educativo *La educación de los hijos* reprueba toda poesía carente de utilidad moral. Véase: Antonio de NEBRIJA, *La educación de los hijos. De liberis educandis libellus*, LeónEsteban MATEO y Laureano ROBLES (ed.), Valencia: Universidad de Valencia, 1981.

16 J. LAWRENCE, “The Spread...”, p. 88.

17 Ángel GÓMEZ MORENO, *El ‘Proemio e Carta’ del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona: PPU, 1990, p. 52-53.

18 Es necesario aclarar que podría plantearse que la omisión de la referencia a Ovidio se explica por la particular circulación de las *Heroidas* en España, ya que en la tradición manuscrita ovidiana de la Península no se encuentra la *Epístola de Safo*, que circulaba en manuscritos aparte. Ni Alfonso X en su reelaboración de estas epístolas ni Rodríguez del Padrón en el *Bursario* la incluyen (véase para todo esto Publio OVIDIO NASÓN, *Heroidas*, Francisca MOYA DEL BAÑO [ed.], Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, p. LXIV y siguientes). Sin embargo, en 1471 se imprime en Roma la primera edición de este texto en donde la *Epístola de Safo* ya estaba incluida. Luego se imprimirá en Venecia en 1474 y en Parma, 1477 (Véase Ovidio, *Heroides (o Cartas de las Heroínas)*, Antonio RAMÍREZ DE VERGER JAÉN (ed.), Madrid: Akal, 2010, p. 53). Teniendo en cuenta el viaje de estudio que hará Villegas a Roma en los 90 es muy probable que haya estado en contacto con este texto y, por tanto, consideramos que esta omisión es deliberada. Además, hay que destacar que algunos *excerpta* o *florilegia* españoles como el *Escorialensis* Q 1 14, datado en el siglo XIII, reproducían versos sueltos de las *Heroidas*, entre ellos el que nos compete XV, 14, como señala también MOYA DEL BAÑO (p. LXXXII-LXXXIII).

19 Véase al respecto la tesis de María MICHAËLIS-BREVA, *La presencia de las Heroidas de Ovidio en la literatura castellana de la Edad Media*, Ginebra: Universidad, 2011.

20 En la glosa al comienzo del canto XIII, donde Dante presenta al bosque de los suicidas, Villegas señala que éste es “pecado grauíssimo entre todos los pecados”, respaldándose en *Las Morales* de San Gregorio, en San Agustín y en la *Secunda secundae*, cuestión XX de Santo Tomás (fol v. 4v^o). Considérese, además, que el suicidio era incluso penable en la Castilla medieval; véase el excelente capítulo de Alejandro MORÍN: “El pecado más peligroso” en su *Pecado y delito en la Edad Media: Estudio de una relación a partir de la obra jurídica de Alfonso el Sabio*, Córdoba: Del Copista, 2009, p. 135-221.

21 Cf. respectivamente *Genealogía de los Dioses Paganos*, XIV, 8 (Ma. Consuelo ÁLVAREZ y Ma. Rosa IGLESIAS (ed.), Madrid: Editora Nacional, 1983, p. 818); *El ‘Prohemio e Carta’* (A. GÓMEZ MORENO, ed. cit., p. 53) y el capítulo I del *Arte de poesía Castellana* (F. LÓPEZ ESTRADA, op. cit., p. 79).

22 A. GÓMEZ MORENO, ed. cit., p. 144.

23 Juan Bautista AVALLE-ARCE, “Tres poetas del cancionero general (1): Cartagena”, en *Temas hispánicos medievales: literatura e historia*, Madrid: Gredos, 1974, p. 280-315.

24 Marcelino MENÉNDEZ PELAYO, *Antología de poetas líricos castellanos. La poesía en la Edad Media*, Madrid: Consejo superior de Investigaciones científicas, 1944, vol. 1, p. 131.

25 J. WEISS, *The Poet’s Art. Literary Theory in Castile c. 1400-1600*, Oxford: University Press, 1990, p. 168.

26 Se refiere al verbo “poio” (forma que se le suele dar al verbo “poiein” en la Edad Media, véase Concetta CARESTIA GREENFIELD, *Humanist and scholastic poetics 1250-1500*, Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 1981, p. 226, nota 7) que en el *Comento* aparece como “piin” (por “poiein”). Este es evidentemente un error del impresor, facilitado seguramente por el desconocimiento del griego.

27 Utilizamos de aquí en más la *Divina Commedia di Dante Alighieri: col comento di Cristoforo Landino*, editado en Brescia en 1487. Las negritas serán siempre nuestras. Resulta interesante notar que este apartado de Landino es una traducción casi literal de la Epístola de Ficino “Poeticus furor a deo est”, dirigida a Antonio Pelotti y Baccui Ugolini. Véase Simon GILSON, “Plato, the platonici and Marcilio Ficino in Cristoforo Landino’s *Comento sopra la Comedia*”, *The Italianist*, 23, 2003, p. 5-53, p. 28.

28 Brian DUTTON y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (ed.), *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid: Visor, 1993, p. 7.

29 A. GÓMEZ MORENO, ed. cit., p. 52.

30 *Ibid.*, p. 87.

31 *Ibid.*, p. 88.

32 J. WEISS, “Literary Theory...”, p. 508 y p. 517 respectivamente.

33 *Ibid.*, p. 508. Este crítico ejemplifica con un verso de la respuesta de Fray Lope de Monte a Ferrant Manuel en el *Cancionero de Baena*, que reza: “Nunca vi secretos de Dios en ditar” (B. DUTTON Y GONZÁLEZ CUENCA, ed. cit., p. 473).

34 Para el desarrollo de la tradición de teología poética desde Italia hasta España, y las relaciones entre teología poética, poesía divina y la ficción como velamen véase el capitulillo de Carlos MORENO HERNÁNDEZ, “Humanismo y teología poética”, en *Retórica y Humanismo: el Triunfo del marqués de Santillana* (1478), Valencia: Universitat de València, 2008, p. 77-86. En cuanto al caso específico del concepto de velo poético, mencionemos en el ámbito español tan sólo dos pasajes. Por un lado, el harto conocido del Marqués de Santillana, en el *Prohemio e Carta*, donde plantea que la poesía es “un fingimiento de cosas utiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, conpuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento, peso e medida” (A. GÓMEZ MORENO, ed. cit., p. 52). Por el otro, el de Enrique de Villena, en una de sus glosas a la *Eneida*: “Velo se llama ha de cubierta ho palliaçion con que los poetas suelen hablar [...] ansi los dezires poéthicos fablan por tales encubiertas que ha los non entendidos paresçe escuro e velado e ha los entendidos claro e manifesto’ (ms. 17975 BNM, fol. 10rº, apud. A. GÓMEZ MORENO, ed. cit. p. 94).

35 Guillermo SERÉS, “La autoridad literaria: círculos intelectuales y géneros en la Castilla del siglo XV”, *Bulletin Hispanique*, 109 (2), 2007, p. 335-383, p. 353.

36 Francisco RICO, “Humanismo y ética”, en V. CAMPS (ed.), *Historia de la ética*, I. *De los griegos al Renacimiento*, Barcelona: Crítica, 1988, p. 506-574, p. 509.

37 G. SERÉS, art. cit., p. 357.

38 Resulta interesante traer a colación la distinción que hace Villegas entre el verso y la libertad que confiere prosa: “con las palabras sueltas y en oración soluta como el latin llama a lo que dezimos prosa y que no va en coplas o versos, mas libertad tiene hombre en dezir lo que quiere que escriuiendo en verso, ha de andar como la mula consueitas faziendo trancos contrarios a su querer” (J 1vº).

39 J. LAWRANCE, *Un tratado...*, p. 53-54. Negritas nuestras. Teniendo en cuenta la línea difusa que existe en la Edad Media entre ficción e historia (Paul ZUMTHOR señalaba, por ejemplo, que “‘histoire’ et ‘fiction’ ne s’opposent pas, dans l’intention du conteur médiéval”, cf. *Langue, texte, énigme*, Paris: Seuil, 1975, p. 165) tal vez sea necesario recalcar que Cartagena también da cuenta aquí de cómo comienza a percibirse la brecha que existe entre ellas: una narra hechos verdaderos (reales) y la otra está construida a partir de “*impossibilia*”. De esto mismo daba cuenta Villegas en la frase recién citada al aseverar “esto no puede ser, mas es donosa ficción”, aunque en su caso la ficción queda justificada, como advertimos ya numerables veces, por su utilidad moral.

40 G. ORDUNA, ed. cit., p. 157.

41 Antonio de NEBRIJA, *Gramática de la lengua castellana*, Antonio QUILIS (ed.), Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1992, p. 15.

42 Véase al respecto Rufino José CUERVO, *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana*, Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1994, 3, p. 954, donde en la tercera acepción del verbo ‘espantar’ se da cuenta de este significado: “producir asombro, extrañeza o admiración”.

43 A. GÓMEZ MORENO, ed. cit., p. 91.

44 Recordemos que Petrarca en su *Invective contra medicum*, cap. XV, ya se había encargado de rechazar la asociación de este término con su acepción de ‘mentir’. Francisco PETRARCA, *Obras*, Francisco RICO (ed.), Madrid: Alfaguara, 1978, p. 380.

45 Landino decía: “*perchè non solamente s'appartiene a llui [il poeta] a narrare, ma debba quasi dipignere con le parole la chosa in forma che la facci apparire a gl'occhi della mente chome quelle chose che si veggono con gl'occhi corporali. Onde molti hanno diffinito poesia essere una vana pictura che parli.*” (fol. r. 1vº).

46 Véase al respecto Henryk MARKIEWICZ, “*Ut Pictura poesis*. A History of the topos and the Problem”, *New Literary History*, 18 (3, On Poetry), 1987, p. 535-558; Wesley TRIMPI, “The Meaning of Horace's *Ut pictura poesis*”, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 36, 1973, p. 1-34 y Antonio GARCÍA BERRIO, “Historia de un abuso interpretativo: *Ut pictura poesis*”, en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo: Universidad de Oviedo, 1977, p. 291-307.

47 Del desplazamiento de sentido que sufrió el tópico horaciano durante el Renacimiento, tanto italiano como español, da cuenta García Berrio, quien lo concibe como un ‘abuso interpretativo’.

48 Mencionemos el caso de Leon Battista ALBERTI en *De pictura*, cuando menciona la afinidad entre los pintores y los poetas: “*Proxime non ab re erit se poetis atque rhetoribus delectabuntur. Nam hi quidem multa cum pictore habent ornamenta communia. Neque parum illi quidem multarum rerum notitia copiosi litterati ad historiae compositionem pulchre constituendam iuvabunt, quae omnis laus praesertim*

in inventione consistit” (Liber III, 53), aconsejando luego: “*Idcirco sic consulo poetis atque rhetoribus caeterisque doctis litterarum sese pictor studiosus familiarem atque benivolum dedat*” (54). Para los tintes aristotélicos de su concepción de arte véase Liber II, especialmente 33, 35 y 36, donde relaciona la pintura con la “istoria” y con la naturaleza visible (cfr. Stephen HALLIWELL, *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton: Princeton University Press, 2002, p. 354). Otros humanistas que utilizan el tópico serán, por ejemplo, FACIO en *De Viris illustribus* (1456) (“*est enim inter pictores ac poetas magna quaedam affinitas. Neque enim aliud est pictura quam poema tacitum*”) y PICCOLOMINI en *Opera Basilea* (“*amant se artes hae eloquentia et pictura ad invicem. Ingenium pictura expetit, ingenium eloquentia cupit non vulgare, sed altum et sumum*”). Citamos por Wladyslaw TATARKIEWICZ, *History of Aesthetics*, New York: Continuum, 2005, p. 76.

49 Consúltese al respecto el excelente estudio de Aurora EGIDO (“La página y el lienzo, sobre las relaciones entre poesía y pintura” en su *Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona: Crítica, 1990, p. 164-197), quien rastrea acabadamente el uso de este tópico en el Barroco, ofreciendo al lector abundantes ejemplos.

50 Alonso LÓPEZ PINCIANO, *Obras Completas*, José RICO VERDÚ (ed.), Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998, p. 488.

51 Landino decía: “*pure discerne e litterati huomini essere degni d'honore, et maxime quando gli vede honorare da altri [...] è certo ogni doctrina di sua natura honorata, ma quando è exornata con poetica eloquentia è molto più honorata. È adunque propria laude di tanto poeta, e poemi del quale son referitissimi d'ogni maniera di doctrina. Et meritamente si può dir di lui che come l'oro adorna la gemma legata in quello, chosì lui rende più illustre ogni scientia della quale tracti. Et allegoricamente non è dubbio che lo 'ntellecto humano quando è ripieno di grande et varia doctrina non solamente è honorato da quella, ma anchora epsa doctrina nella bocca et ne gli scripti suoi diviene più degna d'ammirazione.*” (d 1 r^o).

52 Véase M. MORRÁS, art. cit., y Peter RUSSEL, “Las armas contra las letras: para una definición del humanismo español del siglo XV”, en su *Temas de la Celestina y otros estudios: del Cid al Quijote*, Barcelona: Ariel, 1978, p. 207-239.

53 Véase para esto Cinthia M. HAMLIN, “La traducción en la España pre-humanista y sus causas político ideológicas: el caso de la *Divina Comedia* de Villegas”, *Revista de Literatura Medieval*, 24, 2012, p. 81-100.

54 Para todo lo anterior sigue siendo fundamental el trabajo seminal de José CEPEDA ADÁN, “El providencialismo en los cronistas de los Reyes Católicos”, *Arbor*, 17, 1950, p. 177-90. Véanse también los estudios de Robert TATE (“La Historiografía en la España del siglo XV” en *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid: Gredos, 1970, p. 280-296) y José Manuel NIETO SORIA (“Propaganda política y poder real en la Castilla de los Trastámara: una perspectiva de análisis”, *Anuario de Estudios Medievales*, 25, 1995, p. 489-516).

55 SANTILLANA, *op. cit.*, p. 218-219.

56 GÓMEZ MANRIQUE, *Cancionero*, Francisco VIDAL GONZÁLEZ (ed.), Madrid: Cátedra, 2003, p. 311. Negritas nuestras.

57 Ángel VALBUENA PRAT, *Historia de la Literatura Española*, Barcelona: Juventud, 1964, 1, p. 258. Negritas nuestras.

58 Pero GUILLÉN DE SEGOVIA, *La gaya ciencia*, José María CASAS HOMS (ed.), Madrid: CSIC, 1962, p. 4. Negritas nuestras.

59 Mario PENNA, *Prosistas castellanos del siglo XV*, Madrid: Atlas, 1959, p. 1981.

60 Juan de MENA, *Obras Completas*, Miguel Ángel PÉREZ PRIEGO (ed.), Barcelona: Planeta, 1989, p. 86. Negritas nuestras. Al respecto A. MORENO HERNÁNDEZ (*op. cit.*, p. 88) dirá que la figura de Santillana en ambas obras “aparece como héroe divinizado y figura ejemplar de ambas virtudes”.

61 Carlos HEUSCH, *La caballería castellana en la baja Edad Media. Textos y contextos*, Montpellier: Université de Montpellier, 2000, p. 147.

62 M. MORRÁS, “Un tópico...”, p. 116.

63 J. WEISS, “Literary Theory...”, p. 511.

64 Javier GARCÍA GIBERT, *La humanitas hispana. Sobre el humanismo literario en los Siglos de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010, p. 35-36.

65 J. LAWRENCE, “La autoridad de la letra...”, p. 94.

Pour citer cet article

Référence électronique

Cynthia M. Hamlin, « Perspectives et questionnements d'une poétique: réflexions sur la poésie et la fiction dans le commentaire à la *Divina Commedia* de Fernández de Villegas », *e-Spania* [En ligne], 14 | décembre 2012, mis en ligne le 24 janvier 2013, consulté le 24 janvier 2013. URL : <http://e-spania.revues.org/22014> ; DOI : 10.4000/e-spania.22014

À propos de l'auteur

Cynthia M. Hamlin

SECRET-CONICET, Universidad de Buenos Aires

Droits d'auteur

© e-Spania

Résumés

En 1515 se difunde en Burgos la primera traducción impresa de la *Divina Comedia*, edición que contaba con una exhaustiva glosa rodeando cada copla en la que Pedro Fernández de Villegas traducía y amplificaba, a su vez, el “*Comento sopra la Comedia*” de Landino (1481). En el siguiente trabajo analizaremos las reflexiones sobre poesía y ficción presentes en el comentario, con el objetivo de ponerlas en relación, por un lado, con el *Prólogo* de Landino y, por otro, con algunas de las concepciones poéticas más importantes del Humanismo peninsular. Adelantamos a manera de conclusión que la particular situación enunciativa desde la que escribe el arcediano, a saber, su calidad de religioso y literato de corte, le confiere a su texto un valor indiscutible en cuanto exponente de las problemáticas culturales más apremiantes del período, en especial la tensión entre la Escolástica y el Humanismo, que su mismo texto, en sus posturas un tanto contradictorias, encarna. Sin embargo, su valor mayor radica en la vital importancia que presenta para la historia de las reflexiones literarias en la Península, pues al mismo tiempo que releva y reformula toda la serie de reflexiones poéticas y tópicos literarios que encuentra en su tradición, presenta actitudes que, a comienzos del siglo XVI, resultan novedosas.

La première traduction castillane imprimée de la *Divina Commedia* (Burgos, 1515) fut accompagnée d'un commentaire exhaustif entourant chaque strophe, dans lequel Pedro Fernández de Villegas a traduit et amplifié le “*Comento sopra la Comedia*” (1481) de Cristoforo Landino. L'objectif du présent article est d'analyser les réflexions concernant la poésie et la fiction que propose le commentaire, afin de les mettre en relation, d'une part, avec le prologue de Landino et, d'autre part, avec certaines des principales conceptions poétiques de l'Humanisme péninsulaire. En guise de conclusion, nous pouvons avancer que la situation énonciative particulière de Villegas, c'est-à-dire son statut d'ecclésiastique ainsi que celui de poète de cour, rend son texte indéniablement précieux dans la mesure où il peut être considéré comme un représentant des problèmes culturels les plus importants de la période, spécialement la tension entre l'Humanisme et la Scolastique, tension que son texte incarne en présentant des points de vue assez contradictoires. Toutefois, sa plus grande valeur réside dans son importance pour l'histoire de la théorie littéraire en Espagne, car Villegas non seulement expose et reformule les conceptions poétiques et thèmes littéraires de sa tradition culturelle, mais aussi présente certaines attitudes qui, au début du XVI^e siècle, se révèlent être plutôt novatrices.

Entrées d'index

Mots-clés : commentaires, Fernández de Villegas, humanisme, réflexions poétiques, Scolastique

Palabras claves : comentario, Escolástica, Fernández de Villegas, humanismo, reflexiones poéticas