

*Historia de la poesía
medieval castellana*

Tomo II

Los poetas y sus cancioneros

Fernando Gómez Redondo

*Historia de la poesía
medieval castellana*

Tomo II

Los poetas y sus cancioneros

CÁTEDRA

CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

1.ª edición, 2024

Ilustración de cubierta:

- 1) *Libro de buen amor*, v. 70a, Bibl. Universidad de Salamanca, Ms. 2663, 5v
- 2) Fernán Pérez de Guzmán, *Elegía por Diego Hurtado de Mendoza* (ID0286), v. 1a.
Cancionero de Baena, BNP Esp. 37, 189v
- 3) Gómez Manrique, *Esclamación e querrela de la governaçión* (ID0096), v. 1a
Cancionero de Gómez Manrique, Real Biblioteca, II/250, 487ra
- 4) Jorge Manrique, *Coplas por la muerte de su padre* (ID0277), v. 16a
Cancionero de fray Íñigo de Mendoza, BNE, I/1897, 68rb
- 5) «Al alva venid, buen amigo / al alva venid» (ID3876)
Cancionero musical de Palacio, Real Biblioteca, II/1335, 5r

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeran, plagiaran, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Fernando Gómez Redondo, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 2.739-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4744-9
Printed in Spain

*Para Vicente Beltrán
e Isabella Tomassetti*

Si yo como lego en algo só errado,
seyendo juzgadas las mis entençiones,
vós las fallaredes dinas de perdones
desque fuere todo bien considerado

(PN1-93, 2e-h).

Presentación

El estudio de la poesía medieval castellana se ha distribuido en dos tomos, ajustado el primero al orden del contenido —la trama de las materias— y reservado el segundo —los poetas y sus cancioneros— para evaluar las diferentes estructuras poemáticas —versos y estrofas, conectores y consonancias— consagradas al dominio de la erotología y, a su resguardo, al trazado de los diferentes itinerarios de espiritualidad que se fomentan en el reinado de los Reyes Católicos. Todo el artificio de la poesía se despliega para avisar sobre la peligrosidad de las pasiones humanas y para configurar vías de afirmación religiosa, muchas veces quebradas por parodias, siempre festivas, con las que se articula el ámbito de la *religio amoris*, en el que se funden estos dos ejes de desarrollo temático.

0.1: EL TRAZADO DE LOS CANCIONEROS: ESQUEMAS FORMALES Y PATRONES IDEOLÓGICOS

Una vez perfilado el marco de las relaciones históricas y sociales (de la épica a la historiografía en verso, de los tratados morales a los poemas políticos), procede engastar, en los diferentes ámbitos de cortesía que se suceden desde el siglo XIII a los dos primeros decenios del siglo XVI, las trayectorias creativas de quienes merecen ser considerados «poetas» y no simples «versificadores», por cuanto se valen de unos principios formales ligados a las tres artes elocutivas (*ars grammatica*: poética compositiva, *ars rhetorica*: poética recitativa, *ars logica*: poética receptiva) para idear, inventar o fingir situaciones o episodios —sentido literal— que propicien el acceso al grado de enseñanza o de adoctrinamiento —sentidos morales y alegóricos— que toda obra debe procurar, acompañada a los diferentes medios de transmisión de que se sirve, primero orales, con apoyatura musical, fijados después en colectáneas que empezarán a imprimirse en los dos últimos decenios del siglo XV.

Recuérdese (*HPoMCI*, págs. 25 y 69) que Dante ya avisaba de que el amor sensual (*venus*) constituía uno de los tres idóneos para el desarrollo de la producción letrada vernácula. Se trataba de abordar, por tanto, un asunto crucial para la articulación de unas relaciones curiales que requerían definir unos esquemas de comportamiento que permitieran discernir las conductas virtuosas de las reprobables. Desde *Razón de amor*, primera mitad del siglo XIII, hasta la última colectánea valorada —el *Cancionero* de Pedro Manuel Jiménez de Urrea—, el

amor se convierte en eje fundamental sobre el que va a girar el resto de las disciplinas o del conocimiento que convenía regular; sus riesgos y sus beneficios han de ser valorados y asimilados por unos destinatarios que participan, a su vez, en el examen y en el escrutinio de los esquemas formales y de las redes de ideas que exigirán continuas probaturas de metros y de estrofas; esos grupos de recepción tienen que quedar primero prendidos en esa «fermosa cobertura» de la que hablaba Santillana para poder, luego, asumir las «escuridades e çerramientos» con que el saber y la consiguiente enseñanza se preservan para quienes merezcan alcanzar tal adoctrinamiento, en razón también de su condición estamental. Los cancioneros se compilan con el objeto de poder ordenar y conservar una producción poética, incardinada a la peculiar evolución del fenómeno de la cortesía, con sus diferentes variaciones ideológicas, según se desarrolle en los reinos de Castilla o de Aragón, bajo el dictado de teorías diferentes en las que se confrontan el arte de la versificación —entorno castellano: la «clerecía cortesana» que se recupera en el reinado de Juan II— con la «sciencia» de la poesía —dominio aragonés, ligado a la recepción y adaptación de los tratados occitánicos— a la que remite Enrique de Villena.

Con estos presupuestos, ya definidos en el capítulo I de *HPoMCI*, este tomo II se va a centrar en la actividad creadora promovida a lo largo de los tres siglos medios con el fin de difundir y de valorar la materia centrada en el análisis del amor, por lo común humano, con objeto de alcanzar el divino. Se procederá al estudio de la poesía cortesana bajo esta doble orientación moral, que requiere de una amplia diversidad de situaciones narrativas, así como de una nutrida red de personajes y de núcleos argumentales, para poder entenderla y someterla a juicio. El examen de los efectos causados por la pasión concupiscente en lengua castellana se fijará por primera vez en el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz, que es una colectánea que parece pensada para un público escolar, pero que pudo contar también con una recepción curial. Este primer cancionero personal se asienta sobre el término de «ciencia», tal y como se declara en su prólogo en prosa, vinculado a la utilización de los diferentes metros y «trobas» que han de permitir trascender la trama de anécdotas con que se construye la pseudoautobiografía amorosa del Arcipreste y poder asimilar la enseñanza —con diferentes grados de ambigüedad— que permita reconocer el «loco amor del mundo», apartarse de sus engaños y alcanzar el «buen amor» de Dios. Esta compleja articulación de diferentes niveles exegéticos se había planteado ya, un siglo antes, en la enigmática *Razón de amor*, en la que se narra una aventura amorosa que sólo puede entenderse desde el debate alegórico que sostienen el vino y el agua. Fruto de la «poesía», estas obras precisan el conocimiento de las artes clericales y de las tradiciones teóricas gallego-portuguesas, acuñadas bajo la influencia occitánica. Similar intención desempeña el debate de *Elena y María* en el que dos doncellas, con intención satírica, contrastan los méritos y los defectos de sus respectivos amadores: un clérigo y un caballero. Tal es el zócalo de la poesía cortesana (capítulo I) conservada en castellano, que se desarrolla en el siglo XIII, en un período en el que son continuos los desplazamientos de los trovadores catalanes o gallegos a las distintas curias peninsulares. En el cambio de siglos del XIII al XIV comienzan a componerse cantigas en castellano, con influencia del gallego-portugués, tal y como lo testimonian las intercaladas en el *Zifar* o las atribuidas a Alfonso X y, en especial, a Alfonso XI, «En un tiempo cogí flores», que en sí, por el retrato del leal amador al que el monarca se

sujeta y el grado de obediencia a doña Leonor de Guzmán al que se somete, puede considerarse la horma de los análisis que se van a aplicar a la pasión amorosa, no tanto en el reinado de Pedro I, como en el período de la dinastía Trastámara, que arranca de Enrique II, el hijo habido precisamente con doña Leonor, que procurará recuperar la memoria de su padre —historiográfica, caballeresca y poética— para legitimar su ascenso al trono.

Frente al verso clerical, se fijan, en la segunda mitad del siglo XIV, los dos esquemas métricos —arte menor y arte mayor— que servirán de cauce para el desarrollo creativo que se centrará en el análisis del amor y que requerirá, para poder trazarlo y entenderlo, del conocimiento de toda suerte de doctrinas. Con este objeto, alternan el gallego-portugués y el castellano en las cortes de los dos primeros Trastámara, para dar paso ya, tras el desastre de Aljubarrota (1385), a la utilización consecuente del castellano en la composición de cantigas, que enseguida se llamarán canciones, y de «dezires» de extensión variable para los que se prefiere el arte mayor, confiados en principio a los esquemas isorrítmicos con los que se van entrelazando los versos, aunque enseguida, por su fluidez expositiva y por los moldes heterométricos a los que puede dar forma, el arte menor se despliegue en ingeniosas combinaciones. Toda esta producción poemática será recopilada y sistematizada por Juan Alfonso de Baena —escribano regio y singular poeta— en el *Cancionero* que entrega a Juan II, c.1430 (capítulo II); sesenta años de actividad compositiva y receptiva, abierta a toda suerte de cuestiones, se reúnen en esta compilación (PN1, que es copia realizada c.1465) en la que se verifica el paso de la tradición galaico-castellana a un nuevo patrón métrico venido de Italia, con el primer intento de aclimatación del endecasílabo al castellano promovido por Imperial y, sobre todo, con una consciente imitación de los diseños alegóricos, de cuño dantesco, que fomentarán el uso de la materia de la Antigüedad para examinar los problemas del presente histórico; con el *Cancionero de Baena*, acompañada a debates promovidos en la corte, la especulación sobre temas teológicos adquirirá gran relevancia, así como el análisis a que son sometidas las reglas del arte —con sus límites y sus posibilidades— por sus dos principales impulsores: Villasandino y el propio antólogo, Juan Alfonso de Baena. Todo «noble fidalgo», que aspirara a ser «cortés e mesurado» (*Prologus Baenensis*) y quisiera participar en el entramado de las relaciones curiales, contaba con el «arte de la gaya çiençia» para dar cauce a las distintas invenciones administradas por su «ingenio». La actividad poética afecta, así, a los miembros de los diversos estamentos que se integran en la corte, desde el rey y su valido don Álvaro, hasta interesar a buena parte de la nobleza y a los letrados —Baena y Mena lo eran— a quienes se encomendaban diferentes oficios.

El *Cancionero* que logra armar Baena sirve de modelo para otras recopilaciones similares; de hecho, el *Cancionero de San Román* (MH1) se ha considerado (capítulo III) una continuación directa del baenense, no sólo por el largo «dezir» proemial —un sumario histórico que sostiene un regimiento político— compuesto por el escribano regio, sino porque recoge la producción poética de los creadores nacidos en el filo del siglo XV y que serán los que se van a ver involucrados en las continuas contiendas con que Castilla y Aragón se disputan la hegemonía política y cultural de los reinos hispánicos, a pesar de proceder sus monarcas del mismo tronco familiar; destacarán, en este florilegio, que responde básicamente a pautas castellanicas, las figuras de Santillana, de Mena, de Diego de Valera,

junto a otros poetas que se mueven en los entornos navarroaragoneses —Estúñiga, Dueñas, Agraz—, ya que la circulación de estos hidalgos y letrados por las diferentes curias peninsulares se ajustaba no sólo a la oportunidad de cursar «cortes de reyes» (*Prologus* de Baena), sino a las alianzas y estrategias políticas con que se forjaban los diferentes bandos que rivalizaban por el poder. Distinto es, en este sentido, el *Cancionero de Palacio* (SA7), que tuvo que compilarse c.1440 (capítulo IV), en un período de graves tensiones que conduce a la primera batalla de Olmedo (mayo de 1445), y en el que no queda rastro alguno de estas controversias, sino al contrario, puesto que se atiene, casi exclusivamente, a la materia erotológica, abordada de consuno por autores castellanos —presididos por el rey su valido— y aragoneses, en un clima de convivencia que sólo pudo darse entre julio de 1431 —batalla de la Higuera— y agosto de 1437 —detención de nobles ordenada por don Álvaro y regreso de los infantes de Aragón a Castilla—. Un proceso similar refleja el *Cancionero de Estúñiga* (MN54), que recoge la actividad poética auspiciada en la corte de Alfonso V en Nápoles, aunque compilada para Ferrante I, su sucesor, con una presencia significativa de autores castellanos, aunque en este caso sean Carvajal y Juan de Torres los poetas mejor representados (capítulo V). A su vez, en el entorno navarroaragonés, quizá para doña Leonor de Foix, elegida como heredera por Juan II de Aragón, frente a sus otros dos hijos, se compilará el *Cancionero de Herberay* (LB2), en el que la temática amorosa volverá a prevalecer, pero con un sesgo moral diferente, guiado por el interés de articular un retablo de cortesía femenina, promovido por sus dos principales autores: Hugo de Urriés y Pere Torrella (capítulo VI).

El basamento de la poesía cancioneril lo constituyen, entonces, estos cinco cancioneros que recogen la producción poética desarrollada a lo largo de un siglo —desde 1369 a c.1465— en las tres principales cortes peninsulares gobernadas por miembros de la dinastía Trastámara; la unidad que conforman *Baena*, *San Román* y *Palacio* propiciará la consolidación de la lengua castellana y la aceptación del imaginario poético que se construye en esas recopilaciones y que se impone en los marcos napolitano y navarroaragonés. Todo cambia en el reinado de Enrique IV por la escasa atención que este monarca prestaba a la actividad letrada, al contrario del interés que sentía por el arte de la música. Dejan de formarse florilegios pensados para la corte castellana, tal y como lo demuestra la deriva de MH1, y se ordenan compilaciones para entornos nobiliarios (HH1, GB1) o se forman cancioneros personales; en algún caso, alguna de estas colectáneas —el *Libro* de Fernando de la Torre— puede ser enviada a una curia —la de doña Leonor de Foix—, pero lo normal es que los principales creadores, en esta segunda mitad de siglo, se preocupen por reunir sus poemas en códices autorizados por ellos mismos, ya para que se puedan realizar copias, pedidas a veces desde otras cortes —don Pedro de Portugal a don Íñigo, Alfonso V a Gómez Manrique—, ya para dar cuenta de una evolución creativa que se pone al servicio de un protector —Carrillo en el caso de Guillén de Segovia— o que se fija para dejar testimonio de conversiones religiosas —Álvarez Gato— o de lealtades políticas —Gómez Manrique— (capítulo VII). Ninguna de estas compilaciones pasa a la imprenta, aunque tras las cortes de Toledo de 1480, comienzan a estamparse piezas que sirven de soporte ideológico para los nuevos monarcas tras la guerra de sucesión al trono —el *Regimiento de príncipes* de don Gómez— y, sobre todo, misceláneas en las que se inscriben itinerarios religiosos entretnejidos con las vidas y las pasiones de Cristo y de

María; se impulsan, así, los primeros cancioneros personales impresos (capítulo VIII), a cuya horma se acomodará Juan del Encina en 1496, puesto que el suyo, tras los paratextos dirigidos al príncipe don Juan y a la casa ducal de Alba, se abre con un friso de meditación religiosa, al que siguen panegíricos enderezados a la corona y a los duques de Alba, antes de abordar ya la materia propiamente cortesana ligada al amor y a los pasatiempos pensados para las damas curiales, a la estela de los aparecidos en el *Libro de De la Torre* y en el cierre de *Herberay*, a los que habrá de sumarse el *Juego trobado* que compone Pinar para la reina Isabel. A la par, la materia pastoril con un tratamiento satírico —*Coplas de Mingo Revulgo*, pasajes de las *Coplas de la «Vita Christi»*— permitirá la recuperación del orden bucólico —la traslación por Encina de Virgilio— con el objeto de aplicar esos esquemas figurativos a su presente. La disposición de secciones que establece Encina en su *Cancionero* inspirará otras compilaciones similares, tanto individuales —las dos ediciones del *Cancionero* de Urrea: 13UC y 16UC— como colectivas.

Por su valor singular, se han destacado las dos antologías más importantes que se impulsan en el cambio de siglos del xv al xvi y que corresponden al *Cancionero de Rennert o de Londres* (LB1) y al *Cancionero general* ordenado por Hernando del Castillo e impreso en 1511 (11CG) y, por su éxito, de nuevo en 1514 (14CG) con numerosas adiciones y supresiones de poemas (capítulo IX). Las relaciones entre estas dos amplias misceláneas poéticas no han podido determinarse; comparten materiales, pero las directrices ideológicas y poéticas son diferentes, como lo demuestra el que LB1 carezca de prólogo y se desconozca quién pudo ser ese formador que tanta importancia concedía a Diego Sánchez de Badajoz; en cambio, Del Castillo logra dar a la stampa una recopilación poemática que ancla en las figuras de Mena y de Santillana y que, según afirma, ajusta a sus gustos personales y a la memoria de sus lecturas, poniéndola al servicio de don Serafín de Centelles, conde de Oliva; la disposición de los textos por géneros y la fijación de secciones particulares para recoger las obras de los principales autores permiten trazar el panorama más amplio de la creación poemática de los sesenta años que mediarían entre el final del reinado de Juan II y 1511-1514. Ha de advertirse que no se han estudiado, en este tomo, estas dos misceláneas de modo particular, por cuanto recogen textos analizados en los cancioneros de la segunda mitad de siglo y, sobre todo, porque se interesan por una misma red de poetas; sí se ha tenido presente que los respectivos antólogos de LB1 y de 11CG tuvieron que servirse de cancioneros personales de los creadores que deben situarse en el reinado de los Católicos y de los que no ha quedado hoy otro rastro; se ha preferido, por ello, reconstruir la trayectoria creativa de casi una veintena de autores cuya obra se transmite en ambas colectáneas, procurando seguir, en lo posible, un desarrollo cronológico ajustado a la vida de aquellos poetas que propiciarán ya la definición de una nueva sensibilidad, orientada a los valores de un humanismo incipiente, así como a la exploración de otros géneros y discursos formales; encontrarán, aquí, cabida los itinerarios personales de Pedro de Cartagena, Jorge Manrique —precedido por el de su padre don Rodrigo—, Guevara, Sánchez de Badajoz, López de Haro, Tapia o Fernández de Heredia por citar sólo a los más relevantes. Muchos otros podrían haber engrosado esta nómina, pero con los elegidos, aun siendo pocos, se ha logrado el propósito de dar cuenta de las transformaciones que sufre la poesía cancioneril, para adaptarse a las nuevas orientaciones culturales que se perfilan en los primeros decenios del siglo xvi, mantenidos los mismos esquemas métricos

—arte mayor y arte menor— con que esta actividad creadora se había desarrollado ya en las cortes de los primeros Trastámara. Se han reservado, además, para el tomo III, consagrado a la dramaturgia, algunas piezas singulares, como el *Diálogo* (ID6103) de Rodrigo de Cota o las *Coplas* (ID0738) de Puertocarrero.

En suma, ciento cincuenta años de creación poética se encierran en estos cancioneros, en los que, a su vez, se preservan los escasos vestigios de la lírica tradicional a la que se dedica el capítulo X de este segundo tomo, del mismo modo que el primero se cerraba con el estudio del romancero; gracias a la atención de los autores cultos, y más allá de las contadas piezas de carácter histórico o noticiero, se conservan testimonios de una creación de cuño popular —ya romances, ya canciones— que era conocida en los ámbitos curiales y apreciada hasta el punto de imitarla y de llegar a formar, con esas obras, nuevas compilaciones, en las que, sin embargo, se concedía mayor valor a la composición musical —de carácter polifónico— que a los villancicos o estribillos originales que servían de soporte para esas recreaciones combinadas con otras obras, tal y como quedarán recogidas en los tres principales cancioneros musicales: MP4 (*Palacio*), SV1 (*Colombina*) o SG1 (*Segovia*). Tal será, en fin, el recorrido de los poetas y de sus cancioneros, al que dará acogida este segundo volumen con el objeto de engastar la creación y recepción de tres siglos de poesía medieval castellana.

0.2: CRITERIOS DE ORGANIZACIÓN

Aunque no se haya podido atender a la totalidad de los autores que conforman la nómina de la poesía cancioneril, sí que se ha procurado estudiar a la mayoría de los antologados en los cinco cancioneros principales (PN1, MH1, SA7, MN54, LB2) que recogen la actividad creativa desarrollada en las cortes de los Trastámara —Castilla, Navarra, Aragón y Nápoles— desde 1369 a *c.*1465. A partir de este punto, como se ha indicado, se sigue el rastro de los cancioneros individuales, manuscritos o impresos, o se examina la compilación de esas colecciones en función de los poemas que se transmiten en los florilegios que se sitúan en el cambio de siglos del xv al xvi; en este sentido, se ha concedido una singular relevancia a LB1 y a 11CG, porque reúnen la producción poética que se promueve desde la mitad del siglo xv, con lo que queda, así, asegurado el análisis global de la poesía cancioneril, al menos hasta alcanzar la data de 1516, que es el año en el que se imprime la segunda edición del *Cancionero* de Urrea.

Cada colección perfila, por tanto, un marco contextual que obedece a unas precisas claves ideológicas —siempre en continua transformación— que repercuten en el modo en el que se deben evaluar y utilizar los principios de creación poética; como se apuntó en *HPoMCI*, no es lo mismo que la poesía se entienda como arte, vinculada a las disciplinas elocutivas, tal y como ocurre en Castilla, que como ciencia, impulsora de doctrinas diversas, conforme se desarrolla en Aragón; los ámbitos de cortesía cambian, así como las pautas de recepción que se deben aplicar para comentar y amplificar —con exégesis y glosas— esos poemas, incardinados a la evolución de los propios grupos sociales —la realeza, la aristocracia, los letrados— que los crean y los interpretan.

De acuerdo a estos criterios, una vez perfilado, en el capítulo I, el rastro de la poesía cortesana en castellano hasta alcanzar el primer cancionero personal con-

servado, el *Libro de buen amor*, se ha atendido, en sucesivos capítulos, a cada una de las cinco colectáneas que articulan el tronco de la poesía cancioneril trastámara; en sus epígrafes iniciales, se han definido, las pautas a las que obedecen estos cancioneros, prestando singular importancia al único proemio —el de Baena— que se conserva y que sirve para entender el proceso compilador de MH1 y de SA7, incardinados a la corte castellana, en la que hallan acomodo creadores de las curias navarra y aragonesa.

Si no se encuentran todos los poetas, sí, en cambio, se ha intentado analizar la totalidad de los poemas de cada uno de los autores elegidos por su relevancia o por la originalidad con la que se renuevan esquemas temáticos o géneros poéticos que se sirven básicamente de unos mismos versos, pero no así de unos trazados estróficos sometidos a continuas variaciones para generar distintas estructuras de pensamiento poético, más sutiles en el caso de los moldes heterométricos y más complejas cuando se despliegan desarrollos heteroestróficos (ver § 0.3). No suele ocurrir que toda la producción poética de un autor se conserve en una sola miscelánea, salvo que remita a un período de orígenes (Pero Ferruz, Garci Fernández de Gerena: PN1) o cuente con pocas piezas (Juan II, Luna: SA7), pero sí es cierto que cuando se antologan unos determinados poemas es porque son representativos de los patrones culturales del marco al que esa recopilación se dirige; sin embargo, esas mismas obras podían interesar a otro dominio de recepción, junto a otros textos que no figuraban —o que se han perdido— en el primer florilegio en el que aparecían; en estos casos, se inserta el escrutinio de esa actividad creadora en el marco del primer cancionero en el que se difunde y, en ese mismo epígrafe, se va siguiendo luego la transmisión y evolución del conjunto de la obra en el resto de los testimonios, hasta alcanzar el límite de las dos primeras ediciones del *Cancionero general*; así, por ejemplo, Santillana y Mena no podían figurar en la compilación que Baena tuvo que entregar al monarca c.1430, pero ya entran en su continuación, en MH1, que es en donde se sitúa el estudio que se les consagra, a fin de dar cuenta de la progresiva difusión de sus poemas en esos cancioneros y de que pueda valorarse el interés que se prestaba a sus composiciones; se atiende, asimismo, a la circunstancia de que a un autor —como Mena— se le pueda incluir en una fase posterior de la colectánea, tal y como ocurre con la copia de PN1, c.1465, adicionada con dos poemas enviados a Juan II; en el análisis dedicado a Santillana, se consideran primero los textos de SA7, se sigue con la amplia selección ordenada en MH1, se continúa con la muestra acogida en MN54 y se alcanzan, por fin, los cancioneros individuales: SA8, más la copia dieciochesca de MN8; de este modo, los 42 sonetos de don Íñigo se analizan en razón de los tres núcleos constituidos en MH1, SA8 y MN8; criterios similares se aplican a Mena, ya que se parte de su primera transmisión, la que lleva de MH1 a LB2 y ME1 (Módena), para examinar después la segunda difusión de su obra en el reinado de los Católicos y, por último, los poemas sueltos que llegan a la tradición impresa del siglo XVI, ya convertido en el principal paradigma de la poesía castellana —Nebrija—, merecedor de glosas —Hernán Núñez— y de ediciones comentadas —Francisco Sánchez de las Brozas—.

La compleja reconstrucción de la obra de los principales poetas cancioneriles da cuenta del interés y del valor que, en distintos marcos culturales y en virtud de diferentes pautas ideológicas, se concedía a cada uno de esos autores. Más sencillo, en principio, resulta el análisis de aquellos creadores que cuentan con un cancio-

nero personal (manuscrito: Gómez Manrique, Gato; impreso: Encina, Urrea) porque, aunque haya textos que pasen a otras misceláneas, la concepción global de su obra queda ya fijada en códices o en estampaciones que deben contar con su previa aprobación.

Dentro de cada una de las secciones con que se articula el estudio de la obra de los poetas se atiende a los distintos géneros poemáticos que desarrollan, contando con la evolución que queda marcada en el paso de una miscelánea a otra; en el caso de los intercambios, se analizan de forma conjunta las preguntas planteadas por un autor y las respuestas, en ocasiones múltiples, a que dan lugar.

De modo práctico, a partir del capítulo II se utiliza el sistema de siglas fijado por Brian Dutton en *El Cancionero del siglo XV* para remitir a cada miscelánea y para identificar, con el ID correspondiente, cada poema, así como su disposición en esa antología; estos datos se acompañan con los núcleos estróficos de la composición; por ejemplo, al *Infierno de los enamorados* de don Íñigo le corresponden estas referencias: (68x8), SA8-10 (ID0028), que se complementan luego con los aspectos más destacados de su transmisión y, de modo especial, con la fórmula métrica y la disposición de consonancias, con el fin de apreciar si se ajusta al patrón del arte menor o del arte mayor, o si se trata de un poema heterométrico o heteroestrófico.

Al igual que en el tomo I de esta *Historia de la poesía medieval castellana*, la red de conclusiones se inserta en el desarrollo de cada epígrafe; siempre, una síntesis de ideas completa el estudio de los poemas más representativos de la poesía cancioneril o cierra el capítulo dedicado a sus creadores, procurando señalar los rasgos peculiares de la difusión de los textos acogidos en los cancioneros interesados en esa producción. No hay un solo análisis que no conduzca a una sinopsis que servirá, a su vez, de asiento para indagaciones posteriores; con el rótulo de «Conclusión global» se destacarán las que se consideran más relevantes ya por la trascendencia del poeta estudiado, ya por la singularidad de la obra examinada.

0.3: TERMINOLOGÍA MÉTRICA: PATRONES ESTRÓFICOS

Tras haber atendido, en el tomo I, a la formación y evolución de las líneas métricas (versificación isométrica: § 2.3, versificación isosilábica: § 3.1 y versificación isorrítmica: § 5.1), en este segundo volumen, se ha incidido en la invención y variación de los desarrollos estróficos, ligados por lo común a los géneros a los que sirven de cauce, por cuanto los poemas dependen de los esquemas prosódicos que se ensayan y con los que se articulan combinaciones de coplas que permiten apreciar el conocimiento del arte alcanzado por cada creador, así como su voluntad de configurar nuevas estructuras poemáticas en virtud de su ingenio creativo y de las necesidades de recepción a las que se acompañan.

Es variada e inestable la terminología empleada para designar los poemas medievales, al igual que la usada para denominar los núcleos estróficos que los constituyen. Buena prueba de ello da Encina, en su *Arte de poesía castellana*, cuando cambia por completo los nombres usados por Nebrija en su *Gramática*; propone, así, llamar «pie» a lo «que los latinos llaman 'verso'» y reservar «verso» para el «ayuntamiento de pies» o semiestrofa, y «copla» para el conjunto poemático creado:

Y bien podemos decir que en una copla aya dos versos, así como si es de ocho pies y va de cuatro en cuatro, son dos versos; o si es de nueve, el un verso es de cinco y el otro de cuatro; y si es de diez, puede ser el un verso d' cinco y el otro de otros cinco; y así, por esta manera, podemos poner otros enxemplos infinitos (86)¹.

Las continuas probaturas estróficas que se van ensayando a lo largo de los tres siglos medios, así como la convergencia de tradiciones muy diferentes, propician que no se llegue a determinar una nomenclatura estable para designar tanto los núcleos con que se arman los poemas como los géneros a los que dan lugar².

La crítica ha tendido a diferenciar los patrones estróficos de forma fija —canción, villancico, esparsa, perqué, glosa— de los de forma variable —«dezires», preguntas y respuestas—³, aunque en los primeros sea dable encontrar continuas variaciones tanto en lo que concierne a la trama de versos y de núcleos de que constan, como a la disposición de las redes de consonancias⁴. En lo que respecta al número de coplas, que no a la disposición de consonancias, el soneto, que es ensayado por Santillana —con endecasílabos— y por Juan de Villalpando —en arte mayor—, podría considerarse un esquema de forma fija en la poesía castellana, en la que se estabiliza, tras continuas probaturas, el de las dobles coplas de pie quebrado con seis consonancias. Sin embargo, más que a la canónica división entre formas fijas y variables, en este tomo II se atenderá a la creación y evolución de las estrofas en virtud de la práctica creadora que va impulsando la propia formación de los cancioneros, en los que queda registro del conocimiento y adaptación de estos moldes, descritos en los tratados occitanicos y enraizados en las tradiciones poemáticas catalano-aragonesa y gallego-portuguesa. En Castilla, habrá que esperar a la compilación del *Cancionero de Baena* para encontrar, tanto en sus rúbricas como en sus versos, una primera —e incipien-

¹ Se cita por la ed. de F. López Estrada, en *Las poéticas castellanas en la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984, págs. 77-93.

² Puede verse a este respecto el análisis que ofrecí en «17.4.3. Repertorio de estrofas», en *Historia de la métrica medieval castellana*, coord. de F. Gómez Redondo, en colaboración con C. Alvar, V. Beltran y E. González-Blanco, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016, págs. 1193-1194, con un cuadro en el que se recogen los distintos nombres que se van probando a lo largo de los tres siglos medios. Juan Miguel Valero traza, asimismo, un panorama global en «10.1.2. Las formas estróficas», págs. 502-541.

³ Tal fue el criterio seguido en el capítulo x de *Hismetca*, coordinado por V. Beltran. Arranca esta distinción del clásico estudio de Pierre Le Gentil, que parte de estas premisas: «L'étude de la poésie strophique libre comportera évidemment en premier lieu un inventaire des divers couplets et une description de leur structure (...) L'étude des genres à forme fixe, par contre, c'est essentiellement l'analyse d'un mécanisme et le classement, logique et chronologique à la fois, d'un certain nombre d'essais d'application», en *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge. Deuxième partie: Les formes*, Rennes, Plihon, 1952, pág. 8. Ana M.^a Rodado articula un valioso compendio en «Capítulo quinto: Los géneros», en «*Tristura conmigo va*». *Fundamentos de Amor Cortés*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, págs. 163-186.

⁴ Apunta Rudolf Baehr al respecto: «Entendemos por forma de composición fija poesías que se constituyen unas veces en estrofas y otras veces en combinaciones que no llegan a tales, y que siguen una estructura establecida, determinada originariamente por una melodía. A diferencia de las estrofas abiertas, estas composiciones no pueden determinarse suficientemente por el número de los versos», *Manual de versificación española* [1962], trad. y adaptación de K. Wagner y F. López Estrada, Madrid, Gredos, 1973, pág. 312. Sobre las dificultades para establecer estas diferencias, ver Jacques Roubaud, «Qu'est-ce qu'une forme fixe?», en *Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1100-1500)*, en *At*, 8 (1997), págs. 7-20.

te— propuesta terminológica, referida a las estrofas y a los recursos de construcción de los poemas, que será completada en el *Cancionero de San Román* y en el *Cancionero de Palacio*, aunque en estas dos colectáneas desaparezcan las disputas sobre el valor del arte y sus repercusiones.

En principio, «cantiga» y «copla» son términos que confluyen para designar bien el poema, bien los grupos estróficos con los que se articula; en PN1, en la sección que remite a la creación difundida en las cortes de los tres primeros Trastámara, el término usual es el de «cantiga» —por lo común cantada o «assonada»— que, enseguida, será sustituido por el de «canción», ya estable en cuanto género, con variadas combinaciones estróficas (siendo las más usuales las de 4, 8 o 5, 10, con cabeza, una o varias mudanzas, versos de vuelta y *retronx*)⁵. En la versificación clerical, aparece, desde Berceo a Pero López de Ayala, el término de «dictado», asociado a piezas de carácter narrativo, sustituido en PN1 por el de «dezir», referido por tanto a composiciones constituidas con un número indeterminado de coplas, que se recitarían conforme al curso rítmico del arte mayor o del menor, combinados uno y otro en soluciones heterométricas que pueden alcanzar una complejidad extraordinaria. A hacer caso a la «Tabla» de PN1, todo el cancionero se arma en torno a estos dos patrones:

Esta tabla es de los dezidores que están en este libro, la cual se puso aquí al comienzo d'él por qu'el dicho señor Rey e las otras personas que la leyeren fallen por ella más aína las cantigas o dezires que le agradare leer (9)⁶.

En la segunda mitad de siglo, con el límite de *Herberay* (LB2), «dezir» se irá sustituyendo por el término más genérico de «coplas», que confluye con el de «obras» ya a finales de la centuria. A partir de *Palacio* (SA7), comienzan a nombrarse las esparsas —una única copla, a veces llamada «sola»⁷—, los cosantes —el primero se debe a Diego Hurtado de Mendoza— o los rondeles⁸ —con pruebas valiosas de Fernando de la Torre en MN44—.

El perqué —el primero inaugura SA7— suele partir de un núcleo con dos, cuatro o cinco versos en el que se enlaza la consonancia del primero de los dísticos, en los que se van ya alternando la pregunta y la respuesta; a estos pareados se les asigna valor estrófico y son computados como tales⁹.

Mayor problema entrañan los términos que remiten a estructuras estróficas hermanadas por proceder de tradiciones similares. El rótulo de zéjel, por ejemplo, no aparece en ningún poema medieval castellano, pero su disposición —estribillo seguido de núcleos variables de tres versos monorrimos más verso de vuelta— sí puede reconocerse en distintas composiciones; en aquellas situadas en los siglos XIII y XIV se hablará de poemas de estructura zejelesca; sin embargo, en el *Cancionero de Baena* esa fórmula de cabeza constituida con un dístico, más tres versos mono-

⁵ Ver Vicente Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1998, o la síntesis que ofrece en «10.2.1. La canción», en *Hismetca*, págs. 542-558.

⁶ Se usa la ed. de B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor, 1993.

⁷ Ver V. Beltrán, «10.2.3.1. La esparsa», en *Hismetca*, págs. 581-595.

⁸ Para sus orígenes, ver V. Beltrán, «Rondel y *refram* intercalar en la lírica gallego-portuguesa», en *Studi mediolatini e volgari*, 30 (1984), págs. 69-89.

⁹ Ver Antonio Chas Aguión, «Los perqués», en *Categorías poéticas minoritarias en el cancionero castellano del siglo XV*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2012, págs. 13-27, más «10.2.3.2. El perqué», en *Hismetca*, págs. 595-604.

rrimos y verso de vuelta (8x8x 8a8a8a8x), será denominada «estribot» o estribote (así, en PN1, 141, 196 o 219: «dezir d'estribot») y tal será el nombre que se emplee en las composiciones cancioneriles con núcleos formados por trísticos monorrimos y verso de vuelta; aunque quepa situar su origen en la tradición franco-normanda o en los zéjeles de la poesía árabe, se preferirá siempre el término con el que, en castellano, se designen composiciones que se sienten ya muy alejadas de esas primeras raíces¹⁰.

Un proceso similar ocurre con el villancico, que se caracteriza por articular cabezas de dos o más versos, en las que uno puede quedar libre, así como mudanzas que admiten un número mayor de versos; en principio, habría que distinguir refrán, estribillo o 'villancico' —que en los «dezires» con citas son llamados 'canción' o 'cantar' (SA7, 22, 85 o 93)— de los amplios poemas de carácter culto que acabarán siendo designados con el mismo nombre¹¹; Encina da cuenta de esta evolución, ya que en su *Arte* se refiere a los breves núcleos poemáticos que, luego, en el cierre de su *Cancionero*, darán paso a extensos desarrollos compositivos¹². Algún «villancico» de cuatro a cinco versos se transmite en *Hixar*, ya en MN6d-82, ya en MN6d-99, «Villançico a una partida» (ID0227), asimilados al molde de la canción (4, 8), es decir en el mismo arco de fechas —transición del siglo xv al xvi— en el que el término se estabiliza para designar composiciones cultas de Encina —aun burlescas— y para fijar secciones en el *Cancionero general* o en el *Cancionero* de Urrea. Son esquemas, en fin, que confluyen con el de la «serrana», que aparece en rúbricas de SA7, 17, 28 o 31 (ya de Santillana), como lo demuestra el hecho de que, en MN54-111, una de Carvajal (ID0608), sea denominada «villançete», mientras que otra, en MN54-124, en arte mayor, se acomode al trazado de la canción.

Motes, canciones y villancicos, también romances, pueden engastarse en las estructuras más amplias que conforman las glosas, en las que se amplifica la red de ideas de la fuente que es sometida a exégesis poemática¹³; el número de coplas de la glosa se ajusta al de versos del texto glosado; por lo común, los nuevos núcleos estróficos cierran con uno o dos versos del poema fuente (tal es el caso de 11CG-880, una glosa de Pinar a una canción de fray Íñigo de Mendoza), pero pueden

¹⁰ Indica Le Gentil: «À l'époque de Villasandino on peut considérer qu'estribote désigne un poème traitant un sujet plaisant d'ordinaire, mais aussi caractérisé par sa forme», apuntando a otro origen: «L'estribote peut donc fort bien remonter à l'estrabot normand», pág. 228. Tomás Navarro Tomás asume esta ambivalencia de términos: «La forma aa:bbba se encuentra, pues, indistintamente, bajo los nombres de estribote, cantiga, decir y villancico, lo cual significa que la estrofa de zéjel abarcaba un campo más ancho que el del estribote satírico, aun cuando por otra parte el papel de este último, poco frecuente en los cancioneros, fuera sin duda reconocido como la manifestación más antigua, popular y característica de la referida estrofa», *Métrica española. Reseña histórica y descriptiva* [1.ª ed.: 1956, 3.ª ed. corr. y aum.: 1966], Madrid-Barcelona, Guadarrama-Labor, 1974, 4.ª ed., pág. 170.

¹¹ Ver Isabella Tomassetti, «10.2.2. El villancico», en *Hismetca*, págs. 558-580, en donde precisa: «Si bien la canonización del villancico ha de atribuirse a Juan del Encina, al género no puede adscribirse una paternidad segura, es decir que su nacimiento no está relacionado con el ejercicio creativo de un autor específico», pág. 558, más «*Mil cosas tiene el amor*». *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*, Kassel, Reichenberger, 2008, en concreto págs. 18-19.

¹² Y procura ser minucioso para distinguir una tradición a la que sacará gran rendimiento: «Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado, también será villancico o letra de invención; y entonces el un pie ha de quedar sin consonante según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardavan tan estrechamente las oservaciones del trobar», 90.

¹³ Ver Isabella Tomassetti, «10.2.4. La glosa», en *Hismetca*, págs. 605-631.

situarse también como arranque de la segunda semiestrofa (así, en MN54-137, en una glosa que Diego de Saldaña envía a Carvajal sobre una canción de Diego Gómez de Sandoval, el v. 5 corresponde al del verso del texto que sirve de base) o en posiciones internas, siempre con distribución simétrica, como ocurre en MP3-132 de Gómez Manrique, al situar en vv. 3-4 y vv. 7-8 de sus tres coplas los versos procedentes de la canción glosada. Un poeta puede glosarse a sí mismo, no una, sino hasta dos veces tal y como obra Cartagena, llegando a fingir que la copla glosada le había sido encargada para realizar ese comentario poemático; se construye, así, un desarrollo especular en el que se multiplican los planos de la interpretación textual (entre 11CG-140 y 11CG-141), con la peculiaridad de colocar los hemistiquios del poema glosado en posición inicial en las estrofas glosadoras. Secciones de glosas se ordenan, ya, en el *Cancionero* de Encina y en el *Cancionero general*, dedicadas, en esta colectánea, a los motes que se insertan en el cierre de la cabeza y de la mudanza, convertidos así en *retroux*¹⁴.

Todo este conjunto de estrofas de inestable terminología (cantiga, canción, serrana, villancico) suele partir de una cabeza que se proyecta sobre un cuerpo variable de mudanzas, al que se incardina mediante conectores bien definidos en las artes poéticas occitanicas y en sus derivaciones peninsulares; tales esquemas se emplearán en el análisis de los primeros cancioneros castellanos (PN1, MH1 y SA7), por cuanto en los mismos se remite, de forma continua, a la «gaya çiençia» con la que se complementan las nociones propias del «arte de la poetría», entendida como arte de versificación, en cuanto materia específica del *ars grammatica* (de donde el Libro II de la *Gramática sobre la lengua castellana* de Nebrija). En virtud de la convergencia de estas tradiciones teóricas, se ha considerado conveniente utilizar los siguientes recursos iterativos de la poética occitánica (*Leys d'amor*) que, en el *Arte de poesía castellana*, de Encina, englobados bajo el rótulo de «galas del trobar», comienzan a ser denominados con vocablos castellanos; de modo especial en PN1, se hablará de coplas o *coblas capdenals* —ligadas por la anáfora, que Encina llama «reiterado» (92)—, coplas *capfinidas* —que puede ser de palabra, por tanto anadiplosis o «encadenado» (íd.) para Encina, o de verso, con correlaciones paralelísticas cercanas o coincidentes con el leixaprén—, coplas *capcaudadas* —la consonancia final de una copla enlaza con la inicial de la siguiente—, coplas *recordativas* —epanadiplosis— o coplas *retrouchadas* —epiforas—¹⁵. En relación a este último recurso y en el caso de la canción, aunque no únicamente, es frecuente el uso del *retroux*, o repetición ya de una o varias palabras en rima, ya de uno o varios versos de la cabeza en la mudanza; tal uso se marcará en la fórmula estrófica con cursiva¹⁶ y se procederá a describir el tipo de *retroux* utilizado, indicando si se trata de palabra o de verso o se dan ambos usos,

¹⁴ Lo describe, con precisión, Juan Casas Rigall: «el mote es *brevitas* por excelencia, ocho sílabas de poesía sin más, normalmente usado como lema por caballeros y damas en la corte», en *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade, 1995, pág. 122.

¹⁵ Ver Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, págs. 164-179, más Gerardo Pérez Barcala, «*Repetitio versuum* en la lírica gallego-portuguesa», en *RFE*, 86:1 (2006), págs. 161-208, y Mariña Arbor, «10.6. El arte de la poesía y sus denominaciones técnicas. De la tradición provenzal a la castellana: la lírica gallego-portuguesa», en *Hismetca*, págs. 940-993.

¹⁶ Así, 8x8y8x8y 8a8b8a8b:8x8y8x8y de Santillana (ID0595), pudiendo insertarse, en ocasiones, una nueva línea de consonancias en esa secuencia iterativa: 8x8y4y8x 8a8b8a8b:8x8c4c8x de Montoro (ID2474).

al igual que el número de iteraciones desplegadas, ya que hay casos en que la cabeza entera se proyecta sobre la mudanza, con variaciones que procede distinguir¹⁷; así, si se repite una única vez la palabra o el verso se indicará ‘con *retronx* de palabra’ o ‘con *retronx* de verso’ o ‘con *retronx* de palabra y de verso’, pero cuando se incrementa el número de repeticiones se marcará igualmente: ‘con *retronx* doble de palabra y triple de verso’ o ‘con *retronx* simple de palabra y doble de verso’; el *retronx* de verso puede ser parcial (se mantiene la consonancia) o pleno (se repite todo el verso), lo cual se señalará asimismo cuando proceda.

Más allá de las posibles denominaciones que puedan recibir las estrofas y los géneros poemáticos a los que dan lugar, siempre ligados a las materias abordadas, debe tenerse en cuenta que la poesía cancioneril se articula, básicamente, con dos patrones prosódicos: el arte menor —en combinación con su quebrado— y el arte mayor, tal y como lo señalara Santillana y lo confirmara Encina. Con estos versos se arman coplas de base par, predominando en el caso del arte mayor las de ocho versos y en el del arte menor, las de ocho, las de diez y las de doce versos, que es la que puede admitir seis consonancias, con esquemas homométricos o heterométricos¹⁸. Tales son los principios básicos de la articulación estrófica que se despliega en los cancioneros, con una evolución que iría desde el mote (un verso) o la letra de invención (uno o dos versos) o la esparsa (ya una copla) al trazado de las amplias composiciones alegóricas, ya vistas en el tomo I (la *Historia parthenopea* consta de 1280 coplas de arte mayor: § 7.3.4), o religiosas, incluidas en este tomo II (las cuatro tablas del *Retablo de la vida de Cristo* de Juan de Padilla se ensamblan con 1365 coplas: § 8.6). Sirva, asimismo, esta monumental obra de ejemplo de una composición heteroestrófica, por cuanto en su desarrollo se combinan coplas de arte menor y mayor, que es una práctica que ya habían utilizado, por ejemplo, Juan Rodríguez del Padrón en los *Siete gozos de Amor* (ID0192), Juan de Mena en el *Claro escuro* (ID2235 Y 0854) o fray Íñigo de Mendoza en sus *Coplas de «Vita Christi»* (ID0269).

0.4: HACIA LA PLENA RECUPERACIÓN DE LA POESÍA CACIONERIL¹⁹

En los últimos cuarenta y cinco años, la poesía cancioneril se ha convertido en uno de los principales campos de estudio de la literatura medieval castellana, gra-

¹⁷ Indica A. M.^a Rodado: «La morfología del *retronx* en la canción permite apreciar el grado de cuidado y originalidad de los poetas respecto a las posibilidades combinatorias y expresivas de la vuelta», *«Tristura con migo va»*, pág. 166.

¹⁸ Aunque en ningún caso se van a utilizar nombres de estrofas ajenos a la tradición medieval (cuartetos, quintillas, octavas), sí procede recordar que para el caso de las coplas de ocho versos tiende a distinguirse entre copla de arte menor —con dos semiestrofas que comparten consonancias— y copla castellana —con dos semiestrofas con distintas consonancias—, mientras que la de diez versos se denomina copla real, con cambio de consonancias entre sus dos módulos.

¹⁹ Agradezco la atenta lectura realizada de este epígrafe por Vicenç Beltran, Antonio Chas, Josep Lluís Martos, Cleofé Tato e Isabella Tomassetti, siempre maestros, así como sus observaciones y comentarios que han permitido mejorarlo, además de las referencias aportadas para complementar este breve panorama de estudios. V. Beltran ha delineado un marco más amplio en «El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero», en *CI*, 1 (2001), págs. 77-104, con una extensa bibliografía; otros panoramas globales han sido ordenados por Óscar Perea Rodríguez, en la «Introducción» a su *Estudio biográfico* (ver n. 28), págs. 9-18 y por Cleofé Tato y Ó. Perea Rodríguez (ver n. 60).