

# ÍNDICE

Introducción .....	9
1. Los cancioneros poéticos castellanos del siglo xv .....	11
2. El oficio del poeta: vida y creación poética en el Marqués de Santillana.....	27
3. La obra literaria del Marqués de Santillana. Las serranillas.....	43
4. Los infiernos de amor.....	63
5. En los orígenes del soneto.....	75
6. Formas del discurso en los poemas mayores de Santillana.....	91
7. La escritura proverbial del Marqués de Santillana.....	99
8. Temas y formas de la poesía cancioneril: la lírica de Juan de Mena....	109
9. El <i>Claro escuro</i> de Juan de Mena.....	141
10. La muerte de Lorenzo Dávalos ( <i>Laberinto de Fortuna</i> , cs. 201-207)..	157
11. El tornaviaje de la poesía castellana a la corte de Nápoles. El poeta Diego del Castillo .....	173
12. Poética de la muerte en la Edad Media castellana .....	183
13. Jorge Manrique y su poesía.....	199
14. Directrices poéticas en tiempos de Isabel la Católica .....	213
15. Poesía femenina en la Edad Media castellana.....	233
16. Los romances atribuidos a Juan Rodríguez del Padrón .....	251
17. El romance de <i>El prisionero</i> .....	265
18. Don Juan, un príncipe para el Romancero .....	281
19. Juan de Valdés y la poesía de cancioneros.....	289

# 1

## LOS CANCIONEROS POÉTICOS CASTELLANOS DEL SIGLO XV

Durante gran parte de la Edad Media, la lírica que se escribió en la Península Ibérica fue en gallego. Los trovadores galaicoportugueses dominaban las cortes peninsulares y hasta un rey como Alfonso X componía su obra poética en aquella lengua. Por eso, todavía a mediados del siglo xv, podía escribir el Marqués de Santillana en su célebre *Proemio e carta*:

en los reinos de Gallizia e de Portugal, donde no es de dubdar qu'el exerçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provinçias de la España se acostunbró en tanto grado que non ha mucho tienpo qualesquier dezidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa.

Pero hay un momento en que la escuela gallego-portuguesa se extingue y el centro poético se desplaza a Castilla. Aunque iniciado algunos años atrás, ese proceso se ha cumplido al llegar el siglo xv. La fecha de 1350, cuando moría don Pedro, conde de Barcelos, y legaba a su sobrino Alfonso XI de Castilla «un livro de canções», puede entenderse como simbólica de la transmisión del testigo de la primacía poética a Castilla. El propio Alfonso XI, hacia 1339, escribió ya un poema en castellano a su amante Leonor de Guzmán:

En un tiempo cogí flores  
del muy noble paraíso,  
cuitado de mis amores  
e del su fermoso riso;  
ca siempre vivo en dolor  
e ya lo non puedo sofrir;  
más me valiera la muerte  
qu'en este mundo vivir...

Este poema, como sugería Brian Dutton, puede considerarse el comienzo de la poesía cancioneril y de la lírica cortesana en Castilla:

Como resultado de los amores de Alfonso XI con Leonor de Guzmán nació Enrique de Trastámara y cambió la dinastía castellana con el asesinato de su medio hermano Pedro I «el Cruel» en Montiel en 1369 (...) Este

cambio de dinastía produjo las mercedes enriqueñas, que ennoblecieron a personas fuera de las tradiciones de la vieja aristocracia y por tanto sin los gustos por la lírica tardía galleguizante al estilo de Macías. La llegada de Juan de Gante (1340-1399, duque de Lancaster desde 1362) y el involucrarse de Portugal en su reclamación del trono castellano por ser marido de la hija de Pedro I, Constanza (se casaron en 1371), y la reclamación del trono de Portugal por Juan I (casado con Beatriz de Portugal en 1383) tras la muerte de Fernando I en el mismo año, todo creó un ambiente hostil de grandes tiranteces entre Portugal y Castilla, que desembocó en la derrota de las tropas castellanas en la batalla de Aljubarrota en 1385.

Desde entonces ciertamente comienza una intensísima actividad poética en castellano, que cubre todo el final de la Edad Media y que, según los cálculos más recientes, arroja una espectacular masa de poesía: unos setecientos poetas y más de siete mil composiciones poéticas. Tales son las cifras que ofrece Brian Dutton en su magna obra *El cancionero del siglo xv, c. 1360-1520* (Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo xv, 1990-91, 7 vols.).

Las causas de esa inusitada eclosión poética son múltiples y complejas. La expansión de una sociedad cortesana que integra a la poesía entre sus hábitos y actividades más comunes, así como la dedicación a ella por parte de la nobleza, al verse ahora progresivamente alejada del poder, según la sugerente tesis de Roger Boase<sup>1</sup>, podrían ser una razonable explicación sociológica del fenómeno. Factores decisivos fueron también el abandono del gallego como lengua tradicional de la lírica (Lapesa) y una concepción cada vez más elevada, trascendente y artística de la poesía (Kohut, López Estrada)<sup>2</sup>. El prólogo del *Cancionero de Baena*, el *Prologus Baenensis*, marca ya esta nueva alta concepción de la poesía frente al puro divertimento cortesano, al definirla como un arte elevado y sutil para el hombre preparado, leído, que haya frecuentado cortes, que sea cortés, agudo y se finja enamorado:

El arte de la poetrya e gaya çiençia es una escriptura e conpusyçion muy sotil e byen graçiosa (...) es arte de tan eleuado entendimiento e de tan sotil engeño que la non puede aprender nin aver nin alcançar nin saber bien nin como deue saluo todo omme que sea de muy altas e sotiles inuencion es e de muy eleuada e pura discreçion e de muy sano e derecho juyzio, e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diuersos libros e escripturas e sepa de todos lenguajes, e avn que aya cursado cortes de rreyes e con grandes señores e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo, e finalmente que sea noble fydalgo e cortés e mesurado e gentil e graçioso e polido e donoso e que

<sup>1</sup> R. BOASE, *El resurgimiento de los trovadores*, Madrid, Pegaso, 1981.

<sup>2</sup> Véase RAFAEL LAPESA, «La lengua de la poesía lírica desde Macías a Villasandino», *Romanice Philology*, 7 (1953), 51-59, recogido en *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, 1985, pp. 239-248; KARL KOHUT, «La posición de la literatura en los sistemas científicos del siglo xv», *Iberorromania*, 7 (1978), 67-87; FRANCISCO LÓPEZ ESTRADA, *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, Madrid, Taurus, 1984.

tenga miel e açucar e sal e ayre e donayre en su rrazonar, e otrosy que sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado (...)

Este enorme material poético se nos ha transmitido en unas colecciones de textos que conocemos con el nombre de *cancioneros*, cuya época dorada va de 1430 a 1520, aunque sus inicios se hallen hacia 1360, cuando comienzan a componer los poetas más antiguos del *Cancionero de Baena*.

Aunque a veces se utiliza el término *cancionero* con un sentido muy amplio y llega a considerarse como tal cualquier manuscrito o impreso que contenga alguna poesía de la época, parece prudente adoptar un criterio más restrictivo y sólo considerar como *cancioneros* a los que contengan ya un nutrido número de poemas (que algunos investigadores cifran en veinticinco). El citado catálogo de Brian Dutton registra casi doscientos «cancioneros» manuscritos y otros tantos impresos (llegan hasta 1520). Pero ciertamente son muchos los que contienen apenas un solo poema, mientras que sólo hay unos sesenta que contengan más de veinticinco poemas. Estos son los que podemos considerar con propiedad como *cancioneros*. En cualquier caso, estamos ante una cifra muy alta y ciertamente sorprendente.

Los *cancioneros* son de diferentes tipos y características: hay *cancioneros* manuscritos y *cancioneros* impresos, *cancioneros* colectivos y *cancioneros* individuales. Los *cancioneros* manuscritos suelen ser espléndidos códices escritos en vitela, con bellas miniaturas, adornos y dorados de diversos motivos en las portadas, y un texto en letra muy cuidada, humanística redonda, con iniciales y orlas a varias tintas. Todo ello indica su alto destino cortesano o incluso regio, como podemos apreciar, por ejemplo, en el *Cancionero de Estúñiga*, en el de *Roma*, en el de *Venecia* o en el propio de *Baena*. En cambio, la utilización del papel, sin adornos ni iniciales y una sola tinta, la presencia de varios copistas, denota por lo común un destino menos elevado para el códice.

En la mayoría de los casos, se trata de *cancioneros* colectivos, que recogen la producción parcial de diverso número de poetas. Pocos son, en cambio, los *cancioneros* individuales: los casos más significativos son los del Marqués de Santillana y de Gómez Manrique, miembros de la alta nobleza castellana. Hay también una gran confusión y falta de criterio en el título que se ha venido asignando a los *cancioneros*: unas veces reciben el nombre del recopilador (Juan Alfonso de Baena, *Cancionero de Baena*), otras el del primer poeta que aparece en la colección (Lope de Estúñiga, *Cancionero de Estúñiga*), otras el del que lo poseyó un tiempo (*Cancionero de Herberay des Essarts*, de *Oñate-Castañeda*), otras el del lugar donde se encuentra o se encontraba (*Cancionero de Roma*, *Cancionero de Palacio*), alguna vez se ha acudido incluso a su tamaño (*Pequeño Cancionero*).

Todos estos *cancioneros* colectivos se formaron en las cortes reales o nobiliarias. La materia poética que contienen es muy diversa (normalmente, una general y otra local), por lo que resulta difícil establecer parentescos

entre ellos. Los cancioneros colectivos pueden clasificarse u ordenarse conforme a dos factores o criterios que han intervenido en su configuración:

- a) unos, que siguen una tradición 'nuclear': en estos casos se trata de una colección de poesías, canciones y decires, creada más o menos al azar; esto es, usando los materiales y núcleos poéticos que se tenían a mano (quizá cuadernos, cartapacios, cancionerillos) y añadiendo algunas obras que podríamos decir locales (como hacen el navarro *Cancionero de Herberay* o el napolitano *Cancionero de Estúñiga*)<sup>3</sup>;
- b) otros, que siguen un criterio que se ha llamado 'clasificado', y forman entonces una recopilación organizada con un criterio selectivo, a base de autores, temas y géneros. Este último es el criterio utilizado en el *Cancionero de Baena*, obra que resulta un tanto atípica en el conjunto general de cancioneros.

El *Cancionero de Baena* es el más antiguo de todos y fue conjuntado por Juan Alfonso de Baena en torno a 1430 para el rey Juan II de Castilla y su esposa la reina doña María, a quienes fue ofrecido en febrero de 1445 (todavía se añadirían algunos poemas más tarde, como uno de Juan de Mena de 1449).

En realidad, los poetas que se recogen en el cancionero pertenecen a un período poético anterior, de manera que lo que viene a reflejar la obra es la poesía de fines del siglo XIV y primeros años del XV, cuando se está produciendo el abandono del gallego por el castellano y comienzan a introducirse modas francesas e italianas. Podemos decir, por tanto, que la colección de Baena resulta anacrónica por cuanto recoge una situación y un gusto poéticos anteriores al momento de su recopilación. En el reinado de Juan II domina ya otro tipo de poesía, más lírica y galante y menos trascendente y grave de la que impera en Baena. Quizá esto tuvo como consecuencia que no se continuara y que sus poetas ejercieran ya escasa influencia sobre los que vinieron a continuación. Tal vez el *Cancionero de Gallardo* o *San Román* de la Real Academia de la Historia (terminado hacia 1454, al morir Juan II, a quien se dedica la obra) fuera un intento ulterior de Baena tratando de acomodarse mejor a los gustos imperantes.

El criterio que siguió en la ordenación de los poetas fue el de la configuración de una especie de galería poética, distribuida por autores (con rúbri-

---

<sup>3</sup> Hay una tradición 'nuclear', caracterizadora de varios cancioneros, constituida por unos cuarenta poemas, que aparecen en *Palacio* y en el grupo de *París* de origen napolitano, y se continúa en los manuscritos 'reales' de Nápoles (*Estúñiga*, *Venecia* y *Roma* de los años 1462-67). Un retoño de esta tradición es el cancionero navarro de *Herberay*, de hacia 1465, estrechamente relacionado con el de *Módena* (una copia pasaría al Monferrato hacia 1466 al casar una hija de Leonor y Gastón de Foix con el marqués de Mantua).

cas extensas, que contenían propiamente las *vidas* de aquellos personajes) y, dentro de cada uno de ellos, los géneros poéticos que habían cultivado, aunque ese orden se complica en el caso de los poemas colectivos, como preguntas y respuestas, en los que tienen que intervenir consecutivamente diversos autores. El método de Baena fue poco seguido de manera inmediata (quizá, en algunos momentos, el *Cancionero de San Román*). Sin embargo, esa estructura por poetas primero y por géneros o temas después, será la que se imponga en los cancioneros de los últimos años del siglo xv. Con tales o parecidos criterios están ordenados el *Cancionero de Llavía*, 1490?, el de *Oñate-Castañeda*, h. 1485, o incluso el propio *General*.

Si el *Cancionero de Baena* representaba un caso un tanto anómalo, el que mejor refleja la actividad poética en la corte castellana de Juan II es el *Cancionero de Palacio*, cuya fecha puede fijarse después de 1437 y antes de 1442, muy probablemente en 1440<sup>4</sup>. Se trata de una amplia colección, de unos 400 poemas, recopilados sin un orden sistemático, de manera que se suceden nombres de autores y poemas, carentes también de ordenación temática, con algunas repeticiones y atribuciones discutibles (como el célebre «Villancico a tres fijas suyas», del Marqués de Santillana, aquí atribuido a Suero de Ribera; o el poema «Muerte que a todos convidas», otras veces atribuido a Juan de Mena, aquí asignado a Diego Palomeque). El cancionero refleja un ambiente aristocrático y cortesano, circunscrito también a unas fechas muy determinadas. El ambiente es el de la corte de Juan II de Castilla (y alguna conexión con Aragón: referencias a las campañas italianas de Alfonso V). Los años son en torno a 1440, como, entre otras cosas, indicaría el hecho de que Íñigo López de Mendoza todavía no figure como Marqués de Santillana (1445), que no aparezca Juan de Mena, que se incorporaría a la corte tras presentar las *Trescientas* al rey en febrero de 1444, o se haga referencia a algún acontecimiento posterior a Ponza (1436).

Domina en la colección el tema amoroso y quedan bastante relegados los temas graves didáctico morales (prácticamente sólo tratado en el citado poema «Muerte que a todos convidas»). Sí hay, en cambio, bastante presencia del tema histórico, no muy frecuente en los cancioneros y aquí debido sobre todo a las composiciones de Pedro de Santa Fe dedicadas a cantar las primeras gestas de Alfonso V en Nápoles. Junto a ellas, pueden registrarse una composición dedicada a la liberación del infante don Enrique cuando cayó prisionero del rey de Castilla y el célebre *Desafío* de Íñigo López de Mendoza contra los aragoneses («Uno piensa el vayo / e otro el que lo ensilla...»),

---

<sup>4</sup> Antes de *Palacio* es evidente que hubo de haber otros cancioneros manuscritos, puesto que muchas de las poesías conservadas en éste y en *Baena* son de finales del s. xiv y de principios del xv. El ms. 216 de París, que contiene el poema de doña Mayor Arias, podría ser un indicio de esos manuscritos poéticos perdidos.

al que respondió en el mismo tono altanero Juan de Dueñas, del bando de los infantes de Aragón («Aunque visto mal argayo, / ríome desta fablilla, / porque algunos de Castilla / chirilan más que papagayo...»).

El cancionero recoge composiciones de autores muy diversos, desde el propio rey Juan II y el condestable don Álvaro de Luna a los miembros más ilustres de la nobleza, caballeros de la corte destacados por sus hechos de armas, ya en la guerra de Granada ya en las internas de Castilla. Todos éstos —quizá fuera del caso de Íñigo López de Mendoza— parece que se dedicaron de forma excepcional a la poesía. Junto a ellos, sin embargo, hay poetas más reconocidos y de oficio: nombres ilustres del pasado anterior (Imperial, Villсандino, Macías), otros de ahora (Juan Rodríguez del Padrón), Pedro de Santa Fe, otros que pasarán con Alfonso V a Nápoles (Juan de Dueñas, Juan de Tapia, Suero de Ribera) y hasta algún poeta ajuglarado de humilde extracción (Martín el Tañedor).

Del rey se recogen cuatro composiciones: una canción quejándose del Amor («Amor, nunca pensé / que tan poderoso eras, / que podrías tener maneras / para trastornar la fe, / fasta agora que lo sé»), otra en la que invoca a la muerte por cuitas de amor («... Pues que tú matas a mí, / por tanto que te serví, / en tomar muerte por ti / no sabes cuánto me plaz»), y una respuesta al Condestable, también sobre el tema de amores, que le había preguntado: «poderoso Rey señor, / sepa yo qu'es del amor, / que con toda su grandeza / vos seguía con destreza», a lo que contesta: «si me dio algún favor / no me fue permanecedor, / por lo qual perdió su alteza / queriendo usar d'escaseza». Esta es la tónica general del cancionero: poemas de amores, en los que el caballero poeta se queja del poder del amor llegando a invocar retóricamente la venida de la muerte, exalta la belleza de su dama y se duele de sus rigores, o intercambia versos sobre reflexiones y conocimientos de amor con otros poetas. Es decir, juego galante de toda la sociedad cortesana en torno a esa gran convención que es el amor (como subrayaba el prólogo baenense).

Las composiciones de don Álvaro, algo más numerosas que las del Rey, son del mismo tenor, con algunos motivos también muy convencionales, como el encarecimiento hiperbólico de la dama hasta rozar lo irreverente («Si Dios, nuestro salvador, / oviera de tomar amiga, / fuera mi competidor») o el secreto del nombre de la dama («Mi persona siempre fue / et allí será tod'ora / servidor de una señora / la qual yo nunca diré»)<sup>5</sup>. Dentro de la clase

---

<sup>5</sup> «A juzgar por la real y elevada alcurnia de los poetas que agrupó y el considerable número de los mismos, se desprende que el compilador de este cancionero sería persona para quien la corte de Castilla y la de Aragón fueron fácilmente asequibles. Tal vez él mismo tomaría parte activa (como la mayor parte de los poetas incluidos) en las discordias de los infantes de Aragón, aprovechando los momentos de tregua para recoger en un cancionero especímenes, destacados y breves, de la producción poética de los cortesanos de Juan II y aun del mismo monarca, del

nobiliaria, se recogen también poemas juveniles de don Fadrique, conde de Trastámara, del infante don Pedro de Portugal, de don Alfonso Enríquez, almirante de Castilla (canciones de amores «de amar e non ser amado»; el *Vergel del pensamiento*, poema muy repetido en cancioneros, diálogo consigo mismo sobre su dedicación al amor; el *Testamento de amores*, donde cita a diversas damas de la corte que le homenajearán en su muerte de amor), poemas de toda la familia de los Mendoza: de don Pedro González de Mendoza, abuelo de Santillana, y de don Diego Hurtado, su padre, y del propio don Íñigo López, representado con poemas juveniles como canciones, algunas serranillas (*Yllana, la serrana de Loçoyuela, La serrana de Navafría o La vaquera de Verçossa*, las dos últimas en colaboración) o dos decires muy celebrados *Querella de amor e Infierno de los enamorados*.

Hay también abundante poesía de caballeros cortesanos, como Francisco Bocanegra, doncel de Juan II; Suero de Quiñones, el famoso mantenedor del paso honroso en el puente del Órvido; Juan Pimentel, conde de Mayorga; Fernando de Guevara, también doncel del rey; y un poeta elegíaco, Juan Agraz, que canta la muerte del conde de Mayorga (1437) y la del conde de Niebla. Hay caballeros parciales de don Álvaro, como Juan de Merlo, Gómez Carrillo de Acuña, Alonso de Córdoba, Juan de Silva. Muy representado aparece Juan de Torres (quien andando el tiempo denunciaría al príncipe don Enrique los desmanes de Pedro Sarmiento, en Toledo), con más de treinta composiciones entre canciones y decires amorosos, breves.

Pedro de Caltraviesa es autor del poema más sensual de la colección, en el que alude al cuerpo desnudo de su dama, comparándola con Eva arrojada del Paraíso:

Como echaron del Paraíso,  
 señora,  
 a Eva por pecadora,  
 vos querría ver agora  
 en mi poder enproviso.  
 Avría plazer, sin duda,  
 si fuese oy el día  
 que vos viese yo desnuda  
 en el lugar que querría...  
 Dulce flor de paraíso,  
 desque vos non vi nin veo,  
 noche e día con deseo  
 pierdo gasayado e riso.

---

condestable don Álvaro, del conde don Fadrique, del infante don Pedro de Portugal y de los caballeros que seguían a los Infantes, formando todos ellos aristocrática pléyade» (Francisca VENDRELL, *El Cancionero de Palacio*, Barcelona, CSIC, 1945).

García de Pedraza es autor de un curioso poema alegórico en que llega a la posada de Fortuna, donde el mesonero le da cuenta de los muchos que han sufrido por amores y donde se encuentra con Íñigo López de Mendoza que le da a leer su *Infierno*.

Hay también poetas de la etapa anterior, aunque poco representados y siempre con ligeros poemas líricos: Macías, Villasandino, Imperial, Rodríguez del Padrón (los *Siete gozos de amor*, más irreverente en el título que en el contenido, que versa sobre la enumeración de los gozos de amores a que aspira y de que ahora carece).

Un poeta aragonés, que frecuentó también la corte castellana fue Pedro de Santa Fe, hijo del converso Esperandeu. Fue protegido de Alfonso V, a quien acompaña en 1420 en su primera expedición a Italia, de cuando datan varios poemas recogidos en el cancionero en los que describe aquellas jornadas. También le acompañó en su incursión a Castilla para auxiliar al infante don Enrique, prisionero de Juan II. No marchó definitivamente a Nápoles con Alfonso y se quedó en las cortes peninsulares.

Sí recorrieron aquel camino varios poetas que se iniciaron en los reinos peninsulares y luego marcharían a Nápoles, donde continuarían su carrera poética. Así hizo Juan de Dueñas, que de Castilla pasaría a Aragón, desde donde lidiaría poéticamente con Santillana, que desafía a navarros y aragoneses desde Ágreda (1429). Luego está en la corte de Navarra y más tarde en Nápoles. Sus poemas aquí son galantes, de amores, sin alegorías pero sí comparaciones con los héroes caballerescos (Tristán, Amadís, Oriana, Apolonio); el más célebre de los que se le conocen, la *Nao de amores*, lo escribirá preso en Nápoles. Juan de Tapia también pasaría de Castilla a Aragón y allí se alistaría a la expedición napolitana (1432); antes, como refleja nuestro cancionero, había escrito algunas canciones de amores. Suero de Ribera también dejó aquí poesías más bien primerizas, como el villancico que comparte en atribución con Santillana, o una copla de parodia sacroprofana («cordero de amor de Venus»), que anuncia su posterior *Misa de amores*.

Por todo lo que visto, podemos concluir que el *Cancionero de Palacio* es un cancionero muy revelador, de primera importancia en la historia de la lírica del xv, por cuanto refleja la poesía en la corte de Juan II, una poesía galante y mayoritariamente de tema amoroso.

El *Cancionero de Estúñiga*, por su parte, recoge la poesía de la corte de Alfonso V el Magnánimo en Nápoles (también lo hacen así la primera parte del *Cancionero de Roma*, el de la biblioteca de San Marcos de Venecia y algunos parisienses). El cancionero se hubo de recopilar algo después de la muerte de Alfonso (julio de 1458), ya en tiempos de su heredero Ferrante, puesto que a él y a hechos de entonces alude algún poema: entre 1460 y 1463. Iba destinado para uso de algún importante personaje de la corte, quizá Íñigo de Ávalos, quizá Pedro de Guevara.