

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV (4º curso)

Programa de la asignatura:

1. La Danza de la Muerte
2. La poesía cancioneril: Introducción.
3. *El Cancionero de Baena* y la corte literaria de Castilla.
4. *El Cancionero de Estúñiga* y la corte literaria de Aragón en Nápoles.
5. El Cancionero de Herberay des Essarts y la corte literaria de Navarra.
6. Otros cancioneros cuatrocentistas.
7. La obra literaria del Marqués de Santillana.
8. La obra literaria de Juan de Mena.
9. La obra poética de Gómez Manrique y Jorge Manrique.
10. La poesía satírica en los reinados de Juan II y Enrique IV.
11. La poesía religiosa en la época de los Reyes Católicos.
12. El romancero: orígenes y desarrollo.
13. La obra literaria de Don Enrique de Villena.
14. La prosa doctrinal en el siglo XV (I): Enciclopedias y comentarios.
15. La prosa doctrinal en el siglo XV (II): La literatura religiosa, moral y política.
16. La prosa doctrinal en el siglo XV (III): La obra literaria de Alfonso Martínez de Talavera.
17. La prosa caballeresca en el siglo XV.
18. Los libros sentimentales.
19. La preceptiva lingüística y literaria en el siglo XV.
20. La historiografía en el siglo XV.
21. Los libros de viajes en el siglo XV.
22. Traducciones en el siglo XV.
23. El teatro en el siglo XV.

24. La obra dramática de Juan del Encina.

25. La obra dramática de Lucas Fernández.

26. La originalidad artística de *La Celestina*

LITERATURA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV

– Notabilísimo incremento de la producción literaria y del número de escritores. Conoce la desaparición de algunos géneros como el mester de clerecía y la poesía épica.

El incremento se manifiesta tanto en desarrollo de modalidades que venían de antes como la de otras nuevas.

El romancero, el teatro de temática litúrgica, la historiografía (que admite variantes), los tratados de preceptiva lingüística y literaria, los libros de viajes y la poesía cancioneril tienen su auge aunque eran anteriores.

Otros, como los libros sentimentales, los tratados de materia caballeresca, el teatro humanístico, la epístola, etc. surgen ahora.

– Hay también un incremento de personas que se dedican a la actividad literaria. Ese incremento se relaciona con la progresiva secularización de la cultura (iniciada por Alfonso X, después con Don Juan Manuel o el canciller Ayala). Aunque eran un rey y dos representantes de la más alta nobleza junto a personajes de la misma categoría (Alfonso X, Fernández de Heredia).

A pesar de ello en los siglos XIII y XIV siguió en manos clericales, y eso es lo que cambia en el siglo XV, con personajes de la más diversa condición social, y la explicación fundamental se debe a que se comienza a difundir entre los laicos la lectura y escritura. (J.N. Lawrance "The Spread of Lay Literary in Late Medieval Castile").

Un buen número de nobles (Fernán Pérez de Guzmán, Álvaro de Luna, Lope de Stúñiga...) también una amplia cifra de hidalgos y caballeros (Ruy Páez de Rivera, Diego de Valera...) eclesiásticos (Pedro de Luna, Lope de Barrientos, Alfonso de Madrigal, Hernando de Talavera), frailes (Juan de Ciudad Rodrigo, Íñigo de Mendoza, Ambrosio de Montesino, Arcipreste de Talavera), miembros de órdenes militares (Fernán Sánchez de Calavera), laboradores como funcionarios (Pero Guillén de Segovia, Fernán Móxica, Diego de León), ropavejeros (Antón de Montoro), escritores de oficio (Alfonso Álvarez de Villasladino, Juan de Mena, Carvajal..), médicos (una nómina amplísima), sin el conocimiento de estos libros es imposible explicar obras como *La Celestina*, también hay que tener en cuenta que escritos de Diego el Cobo y Francisco López de Villalobos, escriben en verso, lo que indica una conciencia de estilo. También hay que añadir otros como Juan Aviñón, Alonso Chitino, Juan Enríquez, Diego de Torres, Gómez de Salamanca etcétera; letrados, que son los juristas que coinciden el estar comprometidos con una visión crítica de la realidad (dice Alonso de Cartagena, Pedro Díaz de Toledo, Alfonso del Palencia, el bachiller Parma, Juan Lucena, Diego de Sampedro, Fernando de Rojas).

CAUSAS DEL INCREMENTO DE LA ACTIVIDAD LITERARIA

La causa esencial es la secular pasión que se apoya en otras causas:

1) El interés de los niveles y alta nobleza por tareas culturales. Mercenario o el incluso en el desarrollo personal de una actividad literaria.

–apoyo y defensa de algunos eclesiásticos a laicos.

–incremento en la circulación de libros y bibliotecas.

–incremento y difusión de las traducciones de todo tipo.

2) En la segunda mitad del siglo XIII, Alfonso X había apoyado y se había puesto a la cabeza de la revolución intelectual, reduciéndola a un sistema de revisión formal.

Su hijo Sancho IV y Alfonso XI favorecieron las actividades literarias. Con la actividad l

iteraria de Don Juan Manuel, que es individual, y no hace difusión de la cultura.

En la segunda mitad algunos nobles como Fernández de Heredia (León), o el canciller Ayala (Castilla), ayudaron a fomar un ambiente de respeto en la cultura, entre la Castilla del momento. En el siglo XV cambia este carácter de excepcionalidad, sobre todo en la alta nobleza. Además serán común a todos los reinos peninsulares, y arropada en unos aspectos más amplios que concuerdan con otros países europeos.

Esta apertura viene apoyada por la lectura y educación, también por la economía, arrebatando la literatura y ampliando su propagación. Una de las consecuencias es el apoyo y mecenazgo ejercido por casi todos los Reyes y nobleza. Esto podemos sacarlo por el encargo de obras y por la dedicatoria. ,

El mecenazgo hay que entenderlo como un apoyo económico concreto, pero en otros casos es una tarea de estímulo respecto intelectual, o incluso para el apoyo de la discusión o valoración. Las fuentes coetáneas nos dan repetidos datos de cómo realizaron la labor del mecenazgo los reyes peninsulares.

En Castilla:

–Juan II, por fuentes diversas, coincide en que el Rey además de una buena educación, era persona con gran respeto por los sabios, y este respeto es lo que explica su protección económica a los juglares, como el encargo concreto de una serie de obras (traducciones de Séneca, Glosas de textos que le han interesado). Su apoyo llegó incluso a Italia, por sus cartas con Leonardo Bruni, con Pier Candilo Decambrio que le dedica la versión parcial al latín de *La Iliada* de Homero.

–Isabel la Católica, nos quedan también múltiples referencias sobre su afición al estudio y su preocupación por elevar el ambiente cultural de la corte. Frente al desinterés de su marido. En 1482 aprende latín, y se preocupa por la educación de sus hijos.

–Hernando Colón aprendió en la corte su afición por la lectura y la poesía.

En Aragón:

–Alfonso V, en época temprana dedicaba una parte a pagar a los juglares, pero tendrá sobre todo la ciudad de Nápoles como el centro donde va a mostrar el mecenazgo por la cultura. Va a favorecer a poetas españoles e italianos. También con cancioneros donde varios poemas aparecen con el nombre de Alfonso V.

En Navarra:

–Don Juan II de Navarra tiene curiosidad intelectual y hace que Don Enrique de Villena haga una traducción de *La Eneida* y se la dedique.

Portugal tampoco se queda fuera y así Alonso de Cartagena escribe a instancias de Don Duarte la *Memoria virtutum* y poco después hace una traducción al castellano de la *Retórica Vetus* de Cicerón. El cambio radical se conoce en la alta nobleza. En el siglo XV el poder político en Castilla está controlado por 15 familias, de

ellas cinco conceden gran importancia a la cultura: Mendoza, Velasco, Pimentel, Stúñiga y Ribera..

–La familia Mendoza es un ejemplo significativo, Don Íñigo López de Mendoza (marqués de Santillana) se rodeó de intelectuales, traductores, copistas, a los que protegió económicamente. Pero él no fue el único de la familia; él mismo nos cuenta que su cuñado, el duque Don Fadrique tenía en su casa grandes trovadores. Uno de sus sobrinos es Gómez Manrique, otro gran defensor, hasta tal punto que a su alrededor se formó un importante grupo poético, cuya obra se recopiló en el Cancionero de Pero Guillén de Segovia. Uno de los hijos de Don Íñigo fue Don Pedro González de Mendoza, con una gran biblioteca, y que destacó con su mecenazgo económico a las más diversas manifestaciones artísticas. Bajo su protección se instalaron en la corte humanistas italianos de la talla de Pero Martin de Angleria, Lucio Marineo Sículo, etcétera. El Marqués creó una tradición cultural en la familia, otro hijo, Diego, en su testamento dispone que los libros de la familia quedaran como patrimonio inalienable del mayorazgo. Esa disposición es la que permitió que la primitiva biblioteca del marqués de Santillana se pudiera conservar en gran parte y pasara en el siglo XIX a la Biblioteca Nacional, y se haya podido reconstruir libros, textos, encuadernaciones.

Lo más corriente para conseguir un libro era solicitarlo en préstamo a alguna institución.±

En 1421 Diego Fernández de Madrid nos da el testimonio de que algunas catedrales habían organizado un negocio de préstamo de libros. Las Universidades también prestaban libros.

Pero también podían ser regalados o prestados entre particulares o familiares, así nos encontramos con que ALONSO DE CARTAGENA encuentra un libro que había frecuentado en su juventud. Era *Confectio Catoniana: Disticta Catonis, Contemptus mundi*. Considera que ese volumen sería muy apropiado para la Biblioteca del Conde de Haro y le manda una carta con las lecturas que podría hacer.

Otro ejemplo son las cartas entre SANTILLANA y PEDRO DE MENDOZA (1453–55), que demuestran que había entre ellos cambios de libros.

BIBLIOTECAS DEL MOMENTO

Se estimula la formación de bibliotecas, que hasta entonces habían sido algo exclusivo de los eclesiásticos y sus instituciones. Esto explica que cuando los grandes humanistas como Petrarca quieren conocer la ampliación de bibliotecas en el siglo XV por privados no quieren decir que los monasterios dejaran de copiar, sino que se dedicaron a copiar sobre todo libros litúrgicos.

Las bibliotecas laicas requieren un estudio que se debe abordar poniendo muchos datos dispersos. Hay que acudir a los inventarios y catálogos de bibliotecas que conocemos, y las noticias que podamos tener para complementar este punto.

– Entendemos por inventario un asiento de libros pertenecientes a una persona cuya información queda limitada a la descripción de los volúmenes escritos. (Esta es una información directa bastante escasa).

También habrá que tener cuidado a la hora de interpretar los inventarios (por sus lagunas informativas, ya que sólo los describen externamente, o sólo el autor, el título, por el incipit, algo que nos crean numerosas dificultades.)

Otro problema radica en el número de obras que los inventarios nos transmiten pues ese número nunca es exacto sino estimativo a la baja, ya que se olvida el carácter ficticio de muchos códices. o

Otro problema es la disparidad cronológica y geográfica de los testimonios. Siendo más importante la primera.

El cuarto y último problema es la heterogeneidad personal de los testimonios. Hay que tener presentes algunos pensamientos previos:

- En cuanto a Reyes y alta nobleza, las bibliotecas pueden ser resultado de varias generaciones o de fondos diversos de una misma familia. Además podían ser regalos o utilizar libros como inversión económica u ostentación de riqueza por lo que puede que no se dé el gusto de lectura, incluso puede que no se leyeran. Por ello debemos servirnos de otros datos sobre la persona, por ejemplo la Biblioteca de Stúñiga era de su mujer, porque él no solía leer.
- En cuanto a Bibliotecas privadas, lo lógico es partir de la idea de que revelan los gustos de sus propietarios, aunque no tiene porqué ser así.

Las noticias indirectas deben complementar la información sobre esos inventarios. Entre esas noticias están:

- Los inventarios o catálogos que se han hecho en época posterior y que puedan aportar las reflexiones varias.
- La reconstrucción de los fondos de una biblioteca utilizando noticias contemporáneas o incluso algo posteriores aunque la garantía puede ser muy distinta.

El conocimiento puede llegarnos por noticias directas: catálogos; o indirectas: catálogos de época posterior.

De la Biblioteca del Marqués de Santillana no nos queda ningún catálogo de la época. Sabemos, además, que los fondos bibliográficos de su biblioteca los incrementaron sus sucesores hasta que en 1884 el Estado los adquirió para la Biblioteca Nacional y se conoce por primera vez la biblioteca que la familia había ido acumulando. Entre los libros aparece una velada del Marqués, esa divisa permitió a M. SCHIFF señalar qué parte de esos libros perteneció al Marqués, es muy evidente cuando además encontramos libros que había usado el Marqués para la composición de sus obras.

El estudio sólo abarca una parte porque en el Marqués en su testamento mandó vender cien volúmenes. A pesar de esto, su hijo Diego en su testamento dispuso que los restantes ejemplares fueran patrimonio inalienable de la familia.

Por último, también se han intentado identificar los contenidos de algunas bibliotecas por las citas que se encuentran en las obras de un autor. Por ejemplo: José Amador DE LOS RÍOS sobre E. COTARELLO. Sin embargo, este método no es aceptable porque las citas de un autor sólo revelan sus consultas y lecturas pero no la posesión necesaria de esos libros.

Todo esto nos lleva a concretar más sobre lo que supusieron las Bibliotecas Regias y de la Nobleza (laicas) durante este periodo.

Bibliotecas Regias.– Lo natural en Europa era la instalación en un lugar fijo las bibliotecas regias. Por ejemplo:

- Francia, en 1373 Carlos V acondicionó como biblioteca tres plantas de la torre del Louvre.
- Aragón, desde el siglo XIV, los libros se alojaban en el archivo, cámara, estudio y las dependencias de palacio. Esto permite que se conserven los inventarios de varios reyes de Aragón (Martín I).

En el caso de Castilla, hay que recordar que la Corte era itinerante lo que impide que se den las Bibliotecas en un lugar estable, los libros debían estar repartidos en diferentes estancias de los distintos palacios que utilizaban, esto no propició la realización de inventarios.

Así, en el caso de Juan II, aunque conocemos su afición bibliofilia, no tenemos noticia de que dispusiera de una biblioteca estable aunque sabemos que algún personaje importante donó al rey su propia biblioteca al morir.

Algo parecido ocurre con Isabel La Católica, poseemos diversas noticias a través de tres inventarios que permiten la reconstrucción tentativa de la biblioteca.

La Reina tampoco menciona la Biblioteca en su testamento, pero parte de la colección debió legarla a la Capilla Real de Granada porque en 1526, según cuenta Andrea Navagero, en esa capilla se custodiaban diferentes bienes de la ya difunta reina, especialmente libros. En 1591, los ciento treinta libros de esa capilla se trasladan al Escorial por orden de Felipe II.

La reconstrucción verosímil de la biblioteca de la reina, sólo debe representar una parte de lo que fue su colección de libros. No queda inventario de época, no aparece hasta el XVIII. Fue destruida por un incendio en la invasión napoleónica.

Aunque todos estos datos atestiguan que en la Corte de los Reyes Católicos debieron aumentar los libros, no nos consta que fomentaran las colecciones organizadas de libros como se hacía tanto en Italia como en Francia.

Biblioteca de la Nobleza.– La suma de noticias varias permite deducir que ya en la primera mitad del XV, las familias nobles prestan interés creciente a la formación de bibliotecas, entre las que destacan cronológicamente se encuentra la de Don Enrique de Villena (1384–1434) el cual juzgaba sus libros entre sus bienes más preciados.

Sin embargo, la reconstrucción hipotética de COTARELLO, no se puede admitir por razones metodológicas, y no es fácil determinar el contenido de esa biblioteca aunque de acuerdo con datos sobre cartas... se podría indicar que en su biblioteca destacan dos tipos de libros bien diferentes:

- obras antiguas, clásicas
- obras de materia de lectura sospechosa para algunos contemporáneos: antropología, alquimia...

Este bloque ocasionó un escándalo a la muerte de VILLENA, supuso la quema de una parte de la biblioteca y la dispersión del resto.

La razón básica de esto debe buscarse en la existencia en la Corte de un movimiento anti–intelectual minoritario que, apoyado por algunos eclesiásticos y secundado por laicos de cultura mediana (P. De Guzmán), veían con prevención que los nobles militares viri se entrometieran en el estudio de materias que consideraban de competencia exclusiva de los oradores. Ese movimiento debió tener un carácter minoritario y transitorio lo que explica que muy pronto los responsables directos de la quema utilizaran los medios a su alcance para sacudirse de sus cargos.

El primer implicado dice expresamente que está arrepentido de esa acción y achaca al rey la orden de la quema, esa explicación es la que a fines del XV recoge el comendador Hernán Nuñez en el comentario al *Laberinto de Fortuna*. Pero la crónica de Don Juan II señala como culpable a Barrientos y le inculpa de haberse apropiado de la mayoría de los libros, esto señala como una de las causas determinantes la rapiña bibliográfica a la que aluden también otras fuentes de la época. Juan de Mena lamenta en el *Laberinto de Fortuna* la quema de la biblioteca, señala que otros se quedaron con los libros.

La acumulación de libros de VILLENA no respondía a un proceder excepcional entre los nobles, tenemos otras bibliotecas y datos que lo prueban. Debían competir con otras bibliotecas de valor paralelo.

Alonso de Cartagena en *Epístula al Conde de Haro*, no se limita a ensalzar la biblioteca, sino que hace referencia a bibliotecas particulares. No existe ningún fundamento para dudar del aserto de Cartagena porque se puede decir que no exagera cuando destaca la afición de personajes por lo que tampoco debemos dudar del resto. Sobre todo, porque la *Epístula* es un programa de lectura para la nobleza.

Otra de las bibliotecas nobiliarias importante es la de Fernández de Velasco, conde de Haro. Sus intereses intelectuales estuvieron unidos a una afición bibliográfica que podemos comprobar por medio de una *Epístula* de Alonso de Cartagena dónde se refiere a la biblioteca del Conde, lo cual nos hace pensar que sus fondos bibliográficos debieron ser importantes.

Hay un inventario bibliográfico con fecha del 14 de agosto del 1455, de publicación reciente. Antonio Paz Imelia estudió un catálogo de 1553 que censa los fondos de la biblioteca de los condes de Haro, otro director de la biblioteca nacional observó que se conservaba el inventario de 1455. Hoy desconocemos el paradero de ese inventario original, pero una copia se conserva al final del mismo manuscrito de 1553 utilizando por Paz Imelia, aunque la forma de estar editado hizo que la copia pasara inadvertida a Paz Imelia. Es publicado en 1984 por Lawrance.

El inventario de 1455 contiene 79 asientos que recogen los libros que en ese año donó el Conde junto a otros bienes, al hospital de la Veracruz. Este hospital fue fundado por el Conde para hospedar a doce hidalgos ancianos y para cuidar de ancianos y pobres de la ciudad. Estos libros no reflejan necesariamente los fondos que poseía, pero refleja los libros que consideraba apropiados para el adoctrinamiento de los doce hidalgos que junto al propio conde debían vivir en el año 1459 bajo normas religiosas, a este grupo se fueron añadiendo magnates extranjeros como el Duque de Oliva o el de Armagnac.

La constitución del hospital debía aunar reglas de la observancia franciscana con otras de la orden caballerisca de la Veracruz. Estas mezclas son típicas del siglo XV dónde se combinan las dos corrientes fundamentales de la sensibilidad nobiliaria del XV: la devoción religiosa y la caballerisca.

Contaba con el ejemplo de las órdenes de los hospitalarios de San Juan de Jerusalén y las caballerías teutónicas, de las órdenes militares e incluso de las ordenes seculares.

Sus miembros debían cumplir, además de votos de devoción a la Cruz, el comportarse como caballeros andantes. En ese contexto, el carácter sacro militar explica las peculiaridades de esta biblioteca, sobre todo teniendo en cuenta que la institución formada por el conde responde a su propia preferencia personal: disputas bíblicas, libros de etiqueta caballerisca,...

Este inventario reúne dos grandes grupos de libros:

1. Libros romancescos (de ficción) y tratados caballerescos
2. Textos religiosos y devotos, tanto en latín como en romance, entre ellos, obras místicas franciscanas.

Esta mezcla coincide con los consejos de formación de bibliotecas nobiliarias estipuladas por don Alonso de Cartagena en la *Epístula* que le dirigió al conde de Haro. Además representa un modelo de mentalidad aristocrática del siglo XV. Representativa, no sólo del gusto del conde de Haro, sino de la ideología de un grupo cultural de la época.

En la cláusula de donación al hospital, el Conde señala que sus herederos continúen con el hospital por lo que se producirán diferentes donaciones a la biblioteca, lo cual se observa en el catálogo de 1553.

Los libros de ese catálogo pasan a la corona española y se incorporan en 1769 a la Real Biblioteca Pública, la que luego será Biblioteca Nacional.

TEMA 1.- La Danza de la Muerte

a) Problemas previos.– Las obras primitivas se inscriben en un grupo de poemas que, pese a su variedad, forman un conjunto o género muy característico de los últimos géneros medievales (siglos XIV–XV). Son asombrosas, sin embargo, las lagunas existentes en relación con estas obras, a pesar de la inmensa bibliografía que tenemos. H. ROSENFELD tiene un libro de 1954 donde ofrece una bibliografía muy importante.

Las lagunas existentes permiten afirmar que aún no se han resuelto problemas tan fundamentales como la fecha y las zonas exactas del origen de las danzas. Tampoco se ha resuelto si lo prioritario fue un cuadro, un poema, o una representación dramática. Otro de los problemas aún no resuelto es la relación entre los diversos ejemplos del género y la fuente principal del género completo.

Las danzas se dieron básicamente en la Península Ibérica, Francia, Alemania del Norte...

b) Aparición de las danzas en Europa.– Hay que tener en cuenta que la aparición de las danzas a finales del XIV y XV, guarda una relación íntima con las especiales circunstancias sociales de ese periodo.

En la literatura española anterior, la muerte era tratada como un tránsito individual, tanto en casos ficticios (como el canto de Carlomagno en el cantar de Roncesvalles) como en casos reales (como en las endechas a la muerte de Fernando III).

Además, se veía la muerte como un final liberador de un mundo de miseria en el que el alma triunfaba sobre el cuerpo. Aparece la muerte como antesala del cielo, esto se da sobre todo en las obras hagiográficas.

En el siglo XV, con la crisis general, encontramos una variación en el panorama, la aristocracia y la nobleza se revelan ante el autoritarismo monárquico.

Los estados europeos se enfrentan entre sí, hay guerras continuadas que provocan muchos muertos.

Desde 1515, hay sucesivas etapas de hambre que azotan a los estados periódicamente, además, se producen oleadas de peste que merman la población.

Todas estas circunstancias producen una universal sensación de caducidad de los bienes terrenos y un pesimismo general; estas circunstancias se unen a una total crisis espiritual, materializada en el cisma de Occidente.

Todo esto contribuye a que la imagen de la muerte se presente en todo su horror y primitivismo. Además, a esta visión de la muerte característica de la tardía Edad Media, colabora el auge de las predicaciones para el pueblo realizadas por las órdenes mendicantes y las representaciones plásticas que eran accesibles para todas las clases sociales (más que las obras literarias).

Hay una reiteración en tratar el horror del aspecto terrenal de la muerte, idea que se va mezclando con la imagen de la fugacidad de la belleza.

Todo esto lleva a que en muchos estratos se vaya perdiendo cualquier sentido piadoso o gratificante de muerte y sea sólo la descripción del horror, de la angustia que producía.

Todo esto está presente en la creación de este tipo de obras.

c) ¿Existió un núcleo primitivo en relación con las danzas de la muerte? ¿Cuál ha sido el núcleo primitivo dónde se plasmaron las circunstancias anteriores?. Sobre esto hay diversas opiniones:

- Teoría de la representación plástica
- Teoría de la representación teatral
- Teoría de la caza salvaje y muertos que abandonan la tumba.
- Otras teorías.

1. Hay un grupo de críticos que piensan que las danzas tuvieron en principio una representación plástica de donde se pasó a la literaria. A la cabeza de este grupo está E.MÂLE (por ejemplo en *El arte religioso*) que señaló que frente a la forma pura, suave y amable con que se representa a la muerte en las pinturas grabadas del XIII, desde fines del XIV, la muerte aparece en todo su horror, el cadáver aparece en toda su repulsión, fealdad, incluso en la primera mitad del XV esa forma de ver la muerte inspira también a los miniaturistas.

En cuanto a la representación de la muerte como danza macabra, aunque se pueden encontrar representaciones plásticas del siglo XIV, cuando aparece en el arte es en el cementerio de los inocentes de París, encontramos pinturas iniciadas en 1424, iban acompañadas de unos versos que se conservan en dos manuscritos de la primera mitad del XV en la Biblioteca Nacional de París, además, son los mismos versos que se recogen luego, cuando en 1485 el impresor Guyot Marchant hace una publicación de una *Dance Macabre*.

Según Mâle, de esta representación plástica del cementerio, vendrían las obras literarias aunque en alguno de sus libros, piensa que el origen literario pueda estar en la representación plástica, posteriormente el género como tal cobró un auge mayor por el influjo de los sermones rimados de los frailes.

Esta teoría significa, si se acepta, ligar el origen de las danzas a Francia; en este sentido, investigadores diversos han insistido también en estos aspectos. Por ejemplo: W. HURLETT que (en artículos a partir de 1933) defiende el origen del tema en pinturas que se encuentran en cementerios, claustros, e iglesias que son, según él, casi exclusivas de Francia.

Incluso un investigador llamado H. ROSENFELD, en el año 84, aunque busque el origen de las danzas en las hojas sueltas que servían a los frailes para la celebración religiosa, dedica parte de su estudio a destacar afinidades entre la *Danza general de la muerte castellana* y las pinturas del cementerio de París.

Habría que añadir los estudios de R. EISLER aunque son algo confusos: defiende que el origen es una representación gráfica, transformada y cristianizada, de una ceremonia practicada por los judíos en sus entierros. Esta opinión está poco fundamentada.

También Lázaro Carreter (en su obra *Teatro medieval*) parece admitir la prioridad de las representaciones plásticas, recordando que esas representaciones iban acompañadas en ocasiones de inscripciones que glosaban la escena.

CRÍTICA.– Más concretamente, las semejanzas señaladas por ROSENFELD entre la *Danza general de la muerte* y el cementerio, son demasiado generales para ser decisivas aunque tampoco parece probable que se haya producido un efecto inverso como han señalado algunos autores.

2. Teoría de representación teatral.– sobre todo son estudiosos del siglo XIX, entre los cuales, están LANGLOIS y WACKERNAGEL.

Langlois se limita a pensar en un drama como embrión de las danzas; mientras que Wackernagle las agrupa como representaciones teatrales indicando que serían un conjunto dramático separado de los ciclos de la pasión y resurrección. La principal razón de Wackernagle es que en la llamada *Danza de Lubeck* (1463) aparece el término 'spectel', que significa espectáculo, pero es poco válido porque es un testimonio muy tardío, y además la posible representación de una de estas danzas de la muerte no quiere decir que su origen sea dramático porque sabemos que se representaban danzas ya en 1449, el duque de Borgoña la hizo representar en su casa de Brujas.

Autores españoles como Segura Corbasit también hablan del origen de estas danzas en la representación, pero no dan razones.

Por tanto, en este momento, podemos decir que la teoría de una representación como origen de las danzas, está sometida a todo tipo de ataques por lo que no se puede decir que ningún especialista defienda esto explícitamente.

Reflexión sobre las dos teorías vistas: al centrarse únicamente en el problema del origen, no relacionan sus estipulaciones con una nota característica de este tipo de obras, la danza; no señalan las causas que han provocado la representación de la muerte como maestro de baile que invita a entrar en su danza a representantes de diferentes clases sociales.

Este problema si lo tienen en cuenta las siguientes teorías:

3. Planteamiento hecho por Leo Spitzer, el origen proviene de la unión de una doble superstición: caza salvaje y muertos que abandonan la tumba para bailar en el cementerio.

El ingrediente clave de la danza nos hace recordar que en la tardía Edad Media hubo las llamadas danzas ominosas que algunos autores creen que provienen de la Peste Negra y donde también ha habido críticos como B. WHITE que han pretendido encontrar el origen de este grupo de obras.

Esas danzas ominosas se han relacionado con el fervor similar de los flagelantes que también cobró interés en la segunda mitad del XIV.

Como la danza sigue siendo la clave, para estudiar esas danzas ominosas, se ha llegado a pensar que esas danzas podrían tener su origen o en el ergotismo (infección por semillas de centeno) o tarantismo (infección por medio de tarántulas), aunque el posible influjo de este tipo de danzas en las de la muerte carece de pruebas suficientes; sobre todo, por razones cronológicas, a pesar de que algún síntoma de ergotismo, tarantismo e incluso de peste negra se encuentra en personas de la danza, sobre todo, en la *Danza General de la muerte castellana*.

De lo que no cabe duda, aunque queden flecos sueltos, es que en la Edad Media existieron conjuntamente manías de danzas y flagelación cuyo origen es psicológico y social; histeria epidémica y colectiva que no es exclusiva del medievo, hay elementos de imitación que se producen cuando los espectadores se hayan fuertemente atraídos y participan en la danza.

Esa histeria epidémica, cuya forma típica en la Edad Media fue la danza, pudo ser el origen de las danzas de la muerte ya que si un poeta o un predicador medieval quería mostrar toda una sociedad que entra por su propia culpa en el poder de una fuerza terrible, ese poeta cuenta como metáforas con las danzas epidémicas que ya habían entrado en la literatura didáctica (ya en 1260 el *Manuel de Pechieux* de W. WADDINTON describe ya una danza epidémica).

4. También se ha pensado en una relación de la danza de la muerte con la 'imago mundi' del hombre medieval. DEYERMOND recuerda cómo también era importante la danza de las esferas, se creía que el universo estaba organizado bajo dos aspectos: jerarquías y danzas. Esa concepción del mundo podía aplicarse a la sociedad humana que también era jerárquica (con dos jerarquías: el Estado y la Iglesia) y una danza con sus partes en una relación armónica.

Cuando leemos estos textos, vemos que aparece jerarquía (todas las clases sociales) y la sociedad en danza (sobre todo en la castellana). Aunque se puede señalar una diferencia: en la 'imago mundi' están sometidas al poder de Dios, en estas obras están sometidas al poder de la muerte por el pecado original.

Es decir, aunque la histeria colectiva y la visión del mundo medieval no se puede conectar directamente por falta de datos con el origen de las danzas; sí se puede pensar que esos dos elementos, unidos a la obsesión por la muerte, pudieran influir en el origen de género, aunque todavía no hayamos encontrado los nexos.

La discusión sigue abierta sobre la existencia de un texto primitivo del que derivarían las siguientes versiones.

Hay tres grupos de opinión:

- quienes piensan en un original francés (son bastantes)
- quienes piensan en un original alemán (en la zona no románica)
- quienes piensan en un original latino.

Es una discusión abierta y por ahora lo más probable es que haya que pensar que el original primitivo tuvo que ser consecuencia del confluir de varias tradiciones:

- * Un poema latino titulado "Vadomori " donde aparece la muerte con distintos estamentos.
- * El texto francés "Dit des trois morts et trois vifs" (siglo XIII)
- * El tema de la disputa entre la muerte y la vida, que es una variante de los debates del alma.

Sin embargo, la *Danza general castellana* es una obra independiente, con elementos propios.

El problema del texto primitivo se une al de la localización y aunque su localización en Francia o Alemania sigue presente, hay que decir que algunos autores en época presente han pensado también en un origen catalán basándose en una canción latina llamada " Ad mortem festimamus" que se cantaba y bailaba en el siglo XIV para confortar a los peregrinos que llegaban al monasterio de Montserrat y se conserva en el "LLibre vermel" de dicho monasterio. De esa canción parte el reparto del texto entre la muerte y personas sociales, y puede que no sea sino una letra de fondo religioso y moralizante, y que sirviera para que los peregrinos se entretuvieran por las noches.

Recientemente se ha intentado hablar de un origen catalán–aragonés. Solá Solé ha indicado que pudo haber un eslabón perdido entre esta canción y la danza, y que serían los epitafios que los benedictinos de Aragón escribían en sus conventos sobre la muerte. Además, añade que 'macabro' no viene del latín 'macabre' sino del árabe 'maq abir' que significa cementerio, y que el francés lo había cogido a través de Cataluña.

Los ejemplos nos llevan a un texto que presenta un tema que tiene una enorme cantidad de flecos sueltos, y que todas las teorías tienen elementos dignos de atención pero también puntos falibles.

Quizás en lo que menos se ha insistido es en una poligénesis que sabemos que se dio en otro tipo de obras medievales y que habían cogido temas que estaban en la época, y quizá por eso la investigación hay que hacerla de forma horizontal.

Estudio de *La Danza General de la Muerte Castellana*

Se conserva en un solo manuscrito que se guarda en la biblioteca de El Escorial, y que fue copiado en la segunda mitad del siglo XV, concretamente entre 1465–79, esto lo conocemos por las marcas de agua del papel. Tiene una letra gótica libraria, presenta correcciones del copista y de otras manos, a partir del siglo XVI con afán moralista. No es el original sino una copia, lo que explica algunos errores.

No se editó hasta 1849 por G. Ticknor. Ha sido editada en distintas versiones, hay que hacer hincapié en la de M. Morreale que además de tener en cuenta el texto medieval, tiene en cuenta una impresión que se hizo en Sevilla en 1520.

Contenido y temática:

El texto comienza con un prólogo en la traslación que sirve para enunciar el tema y para exponer los motivos fundamentales que se desarrollarán a lo largo de la obra y que serán tres:

- La gravedad de la vida común a todas las criaturas.
- La necesidad de escuchar a "los sabios predicadores" y seguir su "bueno e sano consejo"
- La seguridad de la muerte, la igualación de todos ante la muerte, concretada a "todos los estados del mundo".

Después se inicia el poema con 79 estrofas de arte mayor, métrica utilizada para temas de seria y profunda gravedad.

La muerte habla en primer término insistiendo en las ideas ya señaladas en el prólogo en prosa, todo ello como conceptos acordes con lo que dicen las escrituras y con lo que predicán los frailes a los que dice que hay que atender.

Esto prepara y justifica la inmediata participación del predicador que exhorta a las buenas obras para vencer a la muerte (estrofas 5ª a 7ª). La muerte vuelve al primer plano para invitar a su danza a " todos que en el mundo sois de cualquier estado ". Antes de comenzar la danza, la muerte se hace acompañar de dos doncellas a las que en el texto llama esposas, esto tiene gran interés pues con su presencia se representa a la belleza y juventud. Pero además, esa presencia es una nota muy característica de la tardía Edad Media, un periodo en que es muy frecuente el motivo de la pavorosa consideración de la corrupción de la belleza humana.

El baile va a ocurrir también ante las doncellas. Va a seguir un orden que dentro de la invitación se ha hecho, incluye: al padre Santo, emperador, cardenal, Rey, patriarca, duque, arzobispo, condestable, obispo, caballero, Abad, Escudero, Deán, mercader, arciano, abogado, canónigos, físico (médico), cura, labrador, monje negro (benedictino), usurero, fraile menor (franciscano), portero, ermitaño, contador, diácono, recaudador, subdiácono, Sacristán, zebí, alfaquí y santero.

Y cada uno de estos personajes, mantiene un diálogo con la muerte. Acabado el desfile, la muerte se dirige en la última copla a todos los que "aquí no son nombrados" para advertirles su cercanía. El texto acaba con unos versos del coro que dicen que servirán a Dios, poniendo el punto moral.

José María SOLÁ SOLÉ ha estudiado el vocabulario de los pasajes donde intervienen el rabí o el alfaquí y piensa que provienen de la zona catalana o al menos de la zona oriental de la península. Aparece Aça como rabí que sería Yishaq. Se confirmaría en la existencia de varios aragonismos léxicos, en ciertas fluctuaciones léxicas y vocálicas, en la frecuencia del participio del presente (aragonés) y en la existencia de un arabismo " Layda " que significa 'fiesta' que según Solá Solé sólo aparece aquí y en un texto de un morisco aragonés. Esto tienen poco valor probatorio porque por ejemplo 'per' queda por catalanismo pero también puede ser un latinismo. Además, muchos casos pueden ser arcaísmos, rasgos latinos, y Layda aparece en otros lugares, y así sucesivamente con todos sus argumentos.

FECHA

Todo esto nos lleva a otro problema, la fecha de la datación de la obra que va unido a otras consideraciones

del texto.

Desde el siglo XIX se fechó hacia 1360, de ahí pasó a ser considerada de fines del siglo XIV, esa datación vendría apoyada también por el argumento de Solá Solé sobre Aça Yishaq. Corominas la fecha hacia 1400 sin dar razón, M. Morreale y otros han dado unas fechas que van desde fines del XIV hasta muy avanzado el XV. Hoy es imposible inclinarse por una fecha u otra.

AUTORIA

En cuanto a la autoría hay menos problemas, no es una obra de Sem Tob de Carrión, hay aspectos que sólo señalaría un cristiano, además, en el verso 440 la muerte, cuando se refiere al franciscano lo hace de manera más amable, ésto ha dado que pensar sobre si es franciscano, pero también ocurre con el benedictino.

CONSIDERACIONES CRÍTICAS.-

Estructura muy cuidada, aspecto importante en la obra medieval donde sabemos por las artes retóricas la importancia que se concede a la dispositio. Se unifica con una imagen que es típica y exclusiva de la danza castellana, 'la gula'.

La estructura alternada sólo se rompe al final cuando aparecen seguidos el rabí y el alfaquí lo cual es un rasgo típicamente español, representan así las religiones de dos comunidades importantes que son introducidas como medios de satirización de dichas comunidades.

La caracterización del alfaquí como un joven extravagante entregado a los placeres de la carne forma parte del mito del moro como lascivo, hedonista. El rabí representa la falsedad, la imagen de los dos rabíes que ya aparece en el *Auto de los Reyes Magos*. Además, la estructura alternada le sirve al autor para establecer una personificación de los estados.

Los personajes representan a los Estados medievales (ya se habían ampliado los tres estados) y los personajes son presentados en una escala en que los oficios van de mayor a menor importancia, sólo figuran hombres ya que los varones eran los representantes de las dignidades sociales (en Francia, se publicó con personajes femeninos). Se amplía así la crítica social que se hace bien visible en las amonestaciones de la muerte.

Todo ello con un espíritu moralista, dentro del sermón moral de un fraile. Además, la concepción que todos tienen de la muerte (salvo el benedictino y el ermitaño) es muy poco cristiana. Aunque se insiste menos en la corrupción física del cuerpo como se hace en otros países.

El último problema que encontramos es el del género de la obra. En el siglo XIX casi todos los críticos lo consideraban un drama. Sin embargo, en nuestro siglo la tendencia es negar el carácter dramático y pensar que era un poema dedicado a la lectura. Salvador de Miguel piensa que es una discusión mal planteada porque en una sociedad como la del XV que es netamente iletrada donde la lectura individual apenas existe y donde la literatura se difunde oralmente, el público debía recibir como teatro múltiples obras a las que van aplicando un concepto decimonónico que hoy en día no nos convence.

Hay una refundición en 1520 titulada *La danza de la muerte* y es una versión ampliada, precedida de una introducción alegórica en la que ha desaparecido el predicador y sus tres estrofas, conservando sólo la última en boca de la muerte.

Mientras que en el caso de las doncellas se ha utilizado la amplificatio y se añaden 19 estados a los originales convirtiéndose en un mundo mucho más detallado. El resto de la obra es repetición.

Esto muestra que todavía este tipo de obras tiene un público que las compra y todo ello forma parte de la

prolongación de una poesía que convivió con los nuevos aires renacentistas. En Cataluña hay una derivación del tema con la *Danse Macabre* de Pere Miquel Carbonell. Es una adaptación del texto francés y no tiene la importancia de la obra castellana. Hay también un montón de poemas de carácter necrológico.

TEMA 2.- La Poesía Cancioneril

Tipo de poesía culta transmitida habitualmente en compilaciones colectivas y con menor frecuencia, individuales, que denominamos 'cancionero'. Esta poesía se desarrolla en los reinos hispánicos, sobre todo en Castilla desde el último tercio del XIX hasta el fin del reinado de los RRCC.

Los autores pertenecen a todas las clases sociales, hay obras anónimas y de autoría dudosa.

Los temas de esta poesía se expresan en distintos géneros y combinaciones métricas con numerosos recursos.

La lengua utilizada es la castellana, aunque alguno de sus más antiguos cultivadores utilizaron también el gallego, en ocasiones combinado con el castellano, y algunos utilizan ambas lenguas indistintamente.

El término cancionero es impuesto y es un término impropio porque algunos cancioneros contienen canciones en prosa, romances, y también, fragmentos de poemas en catalán e italiano.

LAS COMPILACIONES INDIVIDUALES

La labor de algunos poetas cancioneriles se ha reunido en compilaciones individuales, aunque nunca un cancionero individual nos ofrece la producción completa del autor.

La historia de las compilaciones individuales es menor al de las colectivas y, por lo común, incluyen, además de las composiciones del autor en cuestión, otras de poetas amigos que suelen consistir en preguntas, respuestas, glosas o comentarios con relación a las obras del escritor que sirven de base a la antología. Ejemplos:

– *Cancionero de Gómez Manrique*, actual 7.817; manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid, copiado hacia 1475, dedicado al tercer conde de Benavente – Pimentel –.

Este cancionero es un ejemplo de cancionero individual que acoge también composiciones de otros poetas lo que disuelve el carácter estrictamente individual de la antología.

– *Cancionero de Juan Álvarez gato* que corresponde al manuscrito C.14.9–5535 de la Real Academia de la Justicia. Se trata de un cancionero copiado después de 1507 y se trata de un ejemplar que había legado a sus herederos. Se incluyen compilaciones de amigos que están relacionados en pregunta o respuesta con los del autor.

Es más importante hablar de aquellos casos en que las compilaciones individuales fueron supervisadas por los propios poetas. Son los **cancioneros de autor** que por contar con el visto bueno del propio escritor ofrecen una mayor fiabilidad en lo que atañe a la lección, lecturas (con otras fuentes) que son más fiables que otras fuentes. Es un producto para amigos y familiares.

EL MARQUÉS DE SANTILLANA envió copias de alguna de sus obras a distintas personas; así, en mayo de 1443 ó 44 DON ÍÑIGO fecha una carta que dirige a D^a VIOLANTE DE PRADOS con especificaciones importantes sobre aspectos de su labor literaria y le remite algunos poemas entre los que se encontraba 'Comecheta de Ponça', el original que supervisó D.ÍÑIGO no lo conservamos, pero la traducción textual de lo que era la compilación la recogen tres manuscritos conservados en París.

Hacia 1456 D.ÍÑIGO envió otro cancionero a su sobrino Diego MANRIQUE y se corresponde con toda seguridad a uno que está conservado en Salamanca, lo prueba la presencia del Mote utilizado por el Marqués en la orla y por las iniciales en miniatura que presentan los colores heráldicos del Marqués.

Sabemos que en esta compilación, de la que luego se hicieron dos copias a fines del XV, intervino el MARQUÉS tanto en la selección del texto, prescindiendo de 31 poemas menores, como en la corrección de otros, de manera que algún poema como el *Triunfete de amor* aparece con una nueva versión. Introduce muchas variantes de autor diferentes de los otros cancioneros. Esas variantes se encuentran en los poemas mayores por los cuales el MARQUÉS mostraba su preferencia: *La querella de amor*, *La visión de amor*, *El triunfete de amor*, *Sueño de amor*, *Infierno de los enamorados*.

Además de estos dos cancioneros de autor cuya tradición textual se ha preservado, a fines de 1448, o quizás en 1449, SANTILLANA preparó otra recopilación de sus poemas para D. PEDRO El Condestable de Portugal. Esta compilación se considera perdida aunque en parte parece proceder de un *Proemio e carta* que es la 1ª historia de la literatura castellana que tenemos, y la primera introducción de la poesía gallego portuguesa de España.

Se conservan cartas que el MARQUÉS intercambió con su sobrino PEDRO DE MENDOZA, en una de esas cartas su sobrino le pide que le mande una copia de obras suyas; no sabemos con certeza ni si SANTILLANA hizo o supervisó la copia que le pidió su sobrino; aunque un libro de JOSÉ LUIS PÉREZ LÓPEZ defiende que la miscelánea se encuentra representada en el Cancionero de la Biblioteca pública de Toledo, en el que procede de un Traslado de Manuscrito de 1565 y se conserva en la Universidad de Yale.

Este cancionero de Toledo recoge 21 poemas de D. ÍÑIGO, pero incluye tanto una composición de RUIZ PÁVEZ DE RIBERA que atribuye al propio MARQUÉS; como una transcripción totalmente llena de errores del poema de SANTILLANA.

Este Cancionero es otro ejemplo de compilación individual, si no ha sido revisado por el autor no es un cancionero de autor, sino simplemente una compilación individual.

LAS COMPILACIONES COLECTIVAS

En la mayoría de los casos, la poesía cancioneril se reunió en colecciones colectivas y misceláneas, casi siempre manuscritas.

La más temprana es el *Cancionero de Baena* recopilado hacia 1430, y la más reciente el *Cancionero General* de HERNANDO DEL CASTILLO, impreso en Valencia en 1511.

Nuestro conocimiento sobre estas compilaciones ha variado mucho en los últimos decenios y esto se debe a la publicación de un buen número de estudios bibliográficos, pero también a la edición de textos hasta hace poco inéditos o mal editados.

Fue aproximadamente a mediados del siglo XIX cuando empezaron a interesarse los estudiosos por los cancioneros, pero hoy esos trabajos bibliográficos son innecesarios porque todos ellos se recogen en el libro dirigido por B. DATTON *El Cancionero del siglo XV C.1360–1520*. Salamanca. 1990. 7 volúmenes. Aquí tenemos una selección de cancioneros agrupados por lugares y Bibliotecas, con cada uno de ellos se nos dan datos sobre títulos, encabezamientos, primeros versos, siglas,... En algunos casos se publica incluso la edición completa de los cancioneros y la obra se completa con unos índices muy variados. Por tanto, se trata de una obra que reúne ya toda la bibliografía anterior y que es una importante fuente de información.

El estudio de los Cancioneros individuales o colectivos debe tener en cuenta los siguientes aspectos:

1. Bibliotecas que custodian cancioneros ya que las compilaciones están bastante dispersas y esa dispersión es uno de los problemas a los que se enfrenta un investigador si quiere conocer el asunto de primera mano (sólo se conserva una copia del original).

El conocer estos lugares donde se guardan las compilaciones cancioneriles es importante porque dada la carencia de títulos originales que presentan casi todos, se ha empleado para citar estas compilaciones el nombre del lugar o biblioteca donde se custodia. Sin embargo, sucede que algunos cancioneros han cambiado de lugar y, por lo tanto, las denominaciones que se les aplica pueden ser diferentes según la fecha.

El compilador de una miscelánea que conocemos como *Cancionerillo o pequeño cancionero* que se guarda en la Biblioteca Nacional de Madrid (3.788) y menciona una obra que llama *Canciones de San Lorenzo el Real* y en otra ocasión la llamó *El Cancionero Antiquo* que está en la Biblioteca Real de San Lorenzo, es lo que hoy llamamos *El Cancionero de Baena*.

Esto se explica porque se guardó en la Biblioteca Escolaniense hasta el siglo XIX en que desapareció en circunstancias poco claras. En 1836 se encontró en la Biblioteca de París, cambiaron los nombres y las signaturas con las que se han catalogado los cancioneros.

De modo que las signaturas actuales no siempre corresponderían a las de hace unas décadas y a las de siglos pasados. A veces, cuando leemos a un investigador del XIX, vemos que están citando los cancioneros sólo por las signaturas por lo que hay que tener en cuenta que se han producido cambios.

2. Otro aspecto importante es el de las Siglas ya que para simplificar las referencias del amplio número de cancioneros colectivos, se les suele citar mediante siglas para abreviar (En la lírica provenzal están fijadas todas las obras con sus siglas).

Pero nos encontramos con que los especialistas en poesía cancioneril no han acordado un sistema unánime. Hoy día se está generalizando el sistema de Brain Daton basado en la catalogación de los sistemas provenzales: una letra con el lugar, dos letras con la biblioteca, un número ordinal según el número de cancioneros.

PROBLEMAS DE LOS CANCIONEROS

Un problema es la atribución de un mismo poema a distintos autores. Es bastante frecuente encontrarnos con que en diferentes cancioneros colectivos se atribuye un mismo poema a autores diferentes. Este fenómeno es muy común; también hay casos en los que una misma composición se atribuye a tres o más escritores. Cuando uno estudia un cancionero o un autor concreto lo primero que tiene que hacer es individualizar las obras y debe saber si tenía múltiple atribución, hay que buscar las causas y dentro de éstas:

- Error individual de un copista que al ser individual se presenta como un testimonio particular exclusivo frente a la traducción textual o a otros testimonios fiables. Cuando ocurre esto apenas existen dificultades para adivinar la autoría correcta. Ejemplo: ocurre en el *Cancionero de Estúñiga* con el poema 'Triumphete de Amor' de JUAN DE MENA, pero SANTILLANA lo recoge en su propio cancionero, e incluso en cancioneros que deriven de la misma rama napolitana de Estúñiga, como son los de Roma y la Mariana.

- En otros casos, la diferente atribución es consecuencia de traducciones textuales diversas que representan peculiaridades y cronologías visibles. En estas circunstancias, lo único que puede hacer el investigador es aplicar todos los elementos de juicio que pueda reunir para llegar a una solución sobre un poema de atribución discutible.

Ejemplo de ello es el Poema sobre el gentil niño Narciso que está atribuido a MACÍAS en el *Cancionero de Estúñiga*, esta atribución aparece también en uno de los cancioneros inéditos de la Biblioteca Nacional de

París. Mientras que el mismo poema se atribuye a otro autor: FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN y así aparece en el *Cancionero de Baena*, en el *Cancionero de la Academia de la Historia* y en otro de los cancioneros parisinos.

Esa doble articulación hizo que, según los estudios de diferentes momentos, unos críticos atribuyeran el poema a MACÍAS y otros a PÉREZ DE GUZMÁN (ésta es la opinión de NICASIO).

Este ejemplo no nos debe engañar porque aún empleando los saberes más variados, no siempre se puede llegar a criterios de seguridad contrastada. Esto sucede sobre todo con obras o poemas poco conocidos, y con autores de obras escasas, también cuando los favores de uno y otro autor no gozan de credibilidad.

Vergel de pensamiento es un poema filosófico que se encuentra en media docena de cancioneros y es imposible asignárselo a un autor único y concreto. Esto puede llegar incluso a que el mismo compilador de una miscelánea, inseguro de la autoría, copie un poema y le dé una doble asignación que a veces pretende explicar.

Por ejemplo, *El Cancionero de Baena* es compilado por ALFONSO DE BAENA e incluye una composición que comienza *Mi amigo desposado quien se casa...* y hace preceder este poema con la rúbrica: *A este decir del dicho. Alfonso Álvarez ante de este respondió e dio esta respuesta el dicho adelantado (...) e alguna dicen que lo fixo (el) por luego el dicho adelantado Fernán Pérez de Guzmán* Duda entre si lo escribió RIVERA o GUZMÁN. Si esto sucede en un caso como el del *Cancionero de Baena* que está recopilado por un personaje importante, los problemas se acentúan en los casos de atribuciones a personajes poco conocidos. Había casos de escritores célebres que encubrían el nombre de otros.

Es fundamental que un poema que estemos estudiando tenga un solo autor, es decir, que haya sido atribuido a un poeta y no a otro. Si las atribuciones son inseguras a causa de los diferentes momentos históricos en los que se hicieron las copias por diferentes copistas, aparece entonces el problema de las variantes que al haber sido copiado en circunstancias varias y distintas, de un mismo poema surgen diferentes versiones llamadas variantes.

Es decir, muchos poemas cancioneriles se han copiado en diferentes composiciones, de mayor o menor enjundia. A veces no lo copiaban directamente de un texto escrito sino que se hacía al dictado y así nos encontramos con que cuando confrontamos un mismo poema en diferentes composiciones, las variantes pueden ser amplias y de distinto tipo: hay que distinguir entre variantes que afectan al contenido y variantes que afectan a la gramática. Las gramaticales son numerosas y también las variantes en la grafía; por otro lado, aparecen variedades fonéticas.

Estas diferencias de variantes fonéticas, gráficas y gramaticales tienen una importancia menor para los estudiosos porque se limitan a revelar los hábitos lingüísticos pero no mudan el contenido.

Las realmente importantes son las variantes que afectan al contenido, al sentido e interpretación de los poemas que puede ir desde una variante léxica hasta una mucho más profunda. En cuanto a este tipo de variantes, es necesario que el estudioso las determine por las lecturas que deben prevalecer.

Jorge MANRIQUE

De origen nobiliario, murió en batalla; era, por tanto, soldado, aristocrático, poeta de Cancionero,... uniendo las armas y las letras. Se casó con Guiomar, la hermana de su madrastra.

Toda su vida se basa en los intereses políticos: en las luchas nobiliarias, MANRIQUE está frente al Infante Don Alfonso que cuenta con el apoyo de Álvaro de Luna. MANRIQUE apoya a la reina ISABEL.

La poesía de cancionero no se ha considerado de forma homogénea, MANRIQUE da unas pautas que seguirán los poetas de los RRCC: El *dezir* y la Canción.

· *Dezir*.– género prestigioso, consiste en recitar la poesía o leerla, el '*dezir*' es de cierta extensión lírica, narrativa o de carácter doctrinal.

· Canción.– género más corto, destinado a cantarse, suelen ser de carácter lírico.

El género más prestigioso es el '*dezir*'; el '*dezir*' de tipo alegórico tiene influencia de DANTE. La canción va ganando peso aunque el '*dezir*' es el que predomina. La canción en época de MANRIQUE sufrirá un gran auge. La canción va a tomar una forma fija:

- CABEZA, 4 versos con el motivo central
- MUDANZA (redondilla)
- VUELTA (repite la rima de la cabeza).

La canción suele utilizarse para expresar un sentimiento de forma breve e intensa. Los temas que más se cultivan son los amorosos y religiosos en octosílabos.

Los dezires son destinados a la lectura, con un número indeterminado de estrofas o coplas, poseen un carácter más narrativo y permiten un análisis más demorado de las emociones.

La obra de JORGE MANRIQUE se divide en:

- Poesía amorosa
- Poesía burlesca
- Coplas a / por la muerte de su padre.

Las coplas han sido muy valoradas y la poesía amorosa se ha considerado de menor importancia.

1.Poesía amorosa de J. MANRIQUE.– La poesía de cancionero se aleja bastante del gusto actual y también de la poesía romántica. Lo importante residía en el concepto y la forma; el autor se centraba en eso y no en la expresión de sus sentimientos.

La forma métrica de las coplas es el pie quebrado que aparecerá después en la poesía amorosa.

Están escritas en octosílabos con versos de pie quebrado, cada estrofa es una sextilla con versos de arte menor: octosílabos excepto el tercero y el sexto que son tetrasílabos:

8a

8b La sextilla es una estrofa de 6 versos de arte menor.

4c La copla de pie quebrado es la sextilla más grande.

8a

8b

4c

Aparecerán metáforas del mundo militar y caballeresco. El tema de la fortuna en las coplas aparece enfrentado

con su propio sentimiento amoroso que es la firmeza (antítesis).

La poesía amorosa de MANRIQUE es un inventario de los temas de la poesía de cancionero: importancia de la belleza, de la vista. La definición del amor, se basa en el juego de opuestos: antítesis, paradojas, oxímoron. Aparece el tópico de la prisión de amor, habla del amor como locura, la razón parece estar de acuerdo con el amor. El sufrimiento amoroso es lo que demuestra lo que es el verdadero amor. Es una valoración del amor por sí mismo, por encontrarse en un estado superior donde se encuentra lo perfecto, lo sublime, y sólo puede padecer este sufrimiento los que tengan un espíritu elevado *Justa fue mi perdición*, ésta afirmación significa 'estoy de acuerdo, es justo que tenga que sufrir por amor', viene apoyada por la razón 'pues lo consiente razón'.

La dama aparece como un ser superior solamente por ser amada, ese amor lo justifica. El poeta considera razonable y suficiente el hecho mismo de amor.

Otro concepto clave en esta lírica cortesana es el galardón, se trata de la recompensa que espera recibir el galán por sus servicios. El beso = herida.

MANRIQUE tiene poemas dedicados a su mujer donde oculta el nombre en la primera letra de cada verso. En la estructura de la canción también se puede dar 'represa', se trata de repetir versos enteros o parte de la rima.

La cabeza puede llevar una paradoja, la mudanza, una explicación y la vuelta otra paradoja: *Perder/ganar*.

La mayor parte de sus canciones se conservan en el *Cancionero General* donde también se recoge la poesía para los RRCC.

– Semejanzas entre la poesía posterior y la de Jorge MANRIQUE –

Las glosas son bastante típicas en estos poemas. Metáforas militares y religiosas: cuenta cómo entra en una orden religiosa, 'La orden del amor', es una alegoría, con votos como pobreza de alegría, obediencia a la dama, amarla como un vasallo del amor cortés, promete ser constante y espera cierto galardón.

Otro elemento es la hipérbole: son profanas, exageraciones que llegan incluso a considerarse sacrílegas. Consiste en comparar a la dama con la virgen, sublimándola hasta llegar a una igualación con lo divino, si Jesucristo tuviera que haber elegido una dama, ésta sería la del poeta.

Aparece el tópico del poeta que en su juventud ha escrito estos poemas de amor y en su madurez odia haberlo hecho.

En otro poema más extenso hay un debate con el amor: MANRIQUE presenta una querella (discordia, acusación, denuncia), porque ha estado ausente su dama y le ha abandonado.

Otro tipo de género del siglo XV dentro de la poesía cancioneril es el mote: poema de un solo verso en el que se expresa sintéticamente un sentimiento o un proyecto de vida. *Sin Dios y sin voz ny mi*. Los motes podrían aparecer tanto de forma individual como colectiva.

Imágenes militares.– Tiene relación con la propia identidad de MANRIQUE, lo utiliza como metáfora Escala de amor: El castillo es el amado que ha sido tomado por traición por la amada, es una alegoría. Ha habido unos traidores en el castillo que lo han vencido y ha sucumbido al amor, esos traidores son los oponentes del poeta.

Aparece el tópico del amor de oído, por su fama.

Una de las metáforas más frecuentes es la unión del amor y la muerte. Es una muerte de juego, porque es una muerte que no es seria, cosa que si ocurre con las *Coplas a la muerte de su padre* donde la muerte es un tema grave y serio.

Ej. canción: *Muerte, no tardes, que muero*.

Estructura canónica. Procedimientos característicos de las canciones: paralelismo semántico y sintáctico.

El tema continua siendo el mismo, aparecen procedimientos tópicos como el 'adominatio': Palabras semejantes fonéticamente pero con el mismo significado (incluso la misma raíz verbal). Paralelismo con uso imperativo. Contraste y paradoja: *El goze de morir produce otra vez la vida*.

Ej. Canción: *Quien no'stuviere en presencia*.

Poliptoton, tema típico de la ausencia y presencia de la amada en una antítesis constante. Utilización de figuras de repetición.

PREGUNTAS Y RESPUESTAS.- Género que aparece en la poesía provenzal, un poeta plantea un tema y el otro le responde con el mismo ritmo estrófico que el 1º. Es un juego para saber quién es el más ingenioso, se plantean dos opciones y el poeta se compromete a defender una de estas opciones que es la que el otro no quiere. No sólo hay que defender uno de los argumentos, sino que además se deben seguir las mismas rimas. Este tipo de género se puede encuadrar dentro de la poesía amorosa.

2.Poesía burlesca de J. MANRIQUE.- Hay tres composiciones, una de ellas dedicada a su prima donde se da a entender que tiene que quitar a su prima de delante, un poema contra su madrastra, la incita a comer en una situación desagradable. Son situaciones grotescas que se dan constantemente con un desprecio absoluto hacia la madrastra.

Otra composición burlesca (la 3ª) es una de carácter satírico sobre una viuda que bebe demasiado y le sirve para hacer juego de palabras.

3.Coplas que fizo a la muerte de su padre.- No hay ningún elemento original, todo es tradicional. El valor de las coplas es asumir esa tradición, hacerlo algo propio y estructurado. Así algo conocido se convierte en algo personal.

Dentro de la tradición de la muerte, hay antecedentes latinos y clásicos, como la literatura latina que después la recogerá la literatura medieval, (en la épica aparecen lamentaciones, es decir, capítulos o episodios con alguien que se lamenta); *La Eneida*, *La Iliada*, textos caballerescos y de materia troyana. Aparecen los Lamentos por la muerte. En la poesía lírica también se dará este motivo del PLANTO por la muerte de alguien. En el siglo XV hay muchos plantos: SANTILLANA escribió el *Planto a la Reina Margarita*, en todos hay una gran acumulación de citas para explicar la muerte de alguien.

TRADICIÓN DE LA POESÍA RELIGIOSA Y LA MUERTE DE CRISTO

Hay un cambio de mentalidad religiosa y de sensibilidad; con una religión más cercana a los laicos, a finales del XV aparece un nuevo género religioso que es el buen morir: cómo se deben enfrentar a la muerte para salvar su alma. De todas las tradiciones de la muerte se pueden señalar tres:

- Menosprecio del mundo
- Danzas de la muerte
- Ubi Sunt?

1. Menosprecio del mundo. – Tratado del Papa III. Expresa el desprecio de las cosas de la vida, cosas efímeras lo que lleva a un acercamiento a Dios. *El libro de Miserie de omne* es una adaptación de este tema.

2. Ubi sunt? – Aparece en latín y después en romance. La repetición analógica de 'ubi' da la sensación de obsesión por la muerte, también manifiesta que la muerte se repite, cada escritor poseía una lista de nombres diferentes.

3. Danzas de la muerte. – No es una tradición sólo literaria sino también pictórica. Presenta el lado macabro de la muerte, JORGE MANRIQUE en sus coplas rechaza todo lo macabro y el propósito democrático de muerte.

Este tema de la muerte y su poder que no conoce excepciones, la muerte llega a todos y nadie puede esconderse ni huir de ella. La danza es un diálogo que se establece entre la muerte y los representantes de cada uno de los estamentos sociales a quienes invita a bailar con ella: es un diálogo entre ella y el hombre que se resiste, que no quiere morir.

Pero en las coplas no hay un tema único, sino varios y diferentes temas: tiempo, muerte, fortuna, desprecio del mundo.

El tema central es el combate entre lo mortal y lo inmortal donde el triunfo estaría en lo eterno. CERNUDA llama a MANRIQUE 'poeta metafísico'.

En cuanto a la estructura de las coplas, manifiesta la influencia y la relación con el sermón por su tono exhortativo. *Recuerde el alma dormida [...]*. Anima a la conversión y para ello da una serie de ejemplos. Ejemplos, nos recuerda que la vida pasa muy rápido y la muerte llega pronto. Ofrece la metáfora de los ríos y del mar. El ir y venir consiste en dejar un tema, ir a otro y volver de nuevo al inicial. Ej. El tema de la fortuna: estrofa número 8, la vida como río. El agua es vida y es muerte. El río sigue su curso hasta el mar como la vida que es un camino hacia el morir. Río = vida / Mar = muerte. La vida como camino es una de las tradiciones más presentes en literatura (BERCEO).

– Análisis de las coplas a la muerte de su padre –

Las tres partes que podemos señalar representan las tres versiones de la muerte.

1º Coplas I–XIII. – Muerte como fenómeno natural

2º Coplas XV–XXIV. – Muerte de personajes históricos concretos

3º Coplas XXV–XL. – Muerte de su padre.

Hay una gradación desde lo más general a lo más particular. En las muertes históricas es más violento que en la de su padre donde es más humano, busca respuestas en la religión.

En la 3ª parte se expone el dolor asumido, se muestra implacable ante el hecho que le sirve para presentar la muerte de su padre como una muerte ejemplar. Hay, además, una invocación a Cristo porque quiere dar testimonio de la experiencia personal de cada hombre frente a la muerte. Se utiliza la literatura de sermones.

1ª PARTE

Es la más general con consideraciones sobre la vida y la muerte, emplea la tradición del desprecio del mundo, materializado en los tópicos de la muerte y la fortuna (=Diosa del azar, maligna). La muerte presenta el rasgo de ser súbita e inesperada. La 1ª parte consta de 13 estrofas y contienen una consideración general sobre la fugacidad de la vida. El poeta exhorta al hombre para que recuerde su condición mortal y su destino divino.

Visión universal.

En la XIII aparece una metáfora militar, aparece la muerte vista como una emboscada, puede ser un preludio de las Danzas de la muerte y se adelanta la 2ª parte porque aparece como signo igualador de las clases sociales. Es un desprecio del mundo, el mundo no es malo en sí porque nos prepara para la vida eterna. Se puede apreciar la ortodoxia cristiana y el comienzo de una crisis espiritual (el autor se quiere autoconvencer para no ser ateo) se quiere evitar caer en el maniqueísmo.

Como imagen integradora de la vida que continúa en la muerte aparece el viaje por el río = vida, como un peregrino que va hacia la muerte, que resulta ser Dios.

2ª PARTE XIV–XXIV

Pasa de la muerte cósmica, universal a concretar la muerte de forma particular, y la ilustra con ejemplos concretos que prueban el engaño de gentes y grandeza tan pronto alzados como tragadas por la muerte. En esta parte aparece el tema del UBI SUNT, objetivo en la Edad Media y junto a éste también están la muerte y la fortuna. La originalidad de las coplas reside en haber expresado de forma propia y sin igual los topoi o lugares comunes de la literatura ascética y ofrece toda una reflexión de la vida, para ello utiliza las palabras más precisas, espontáneas y justas.

La forma estrófica elegida por el autor contribuye por su musical flexibilidad a la fluidez del pensamiento, así se concentra y expresa sus profundas ideas con naturalidad, sin conceptismos ni altisonantes comparaciones, sin pedantes cultismos, ni hipérbaton.

Hay, por lo tanto, un esfuerzo de sobriedad y de eliminación; esto muestra su clasicismo porque en MANRIQUE la palabra es una con su significación primera, con un único significado y, a diferencia de los excesos de retórica que caracterizaban a las elegías del XV, donde los autores acumulaban nombres y nombres de gentes, lugares y épocas históricas para ilustrar la caducidad de lo humano, MANRIQUE hace una reducción radical y sólo se queda con siete nombres y figuras que hacen un abstracto desfile del ubi sunt y se convierten en figuras de carne y hueso.

Además, a cuatro de los personajes mencionados no se les cita por su nombre, sólo se les alude en su desgracia para que el lector piense por sí mismo lo que calla el poeta, persuadido de que todo el mundo ha de identificarlo sin esfuerzo. Hay invocaciones mitológicas, la desgracia, la tradición troyana, su originalidad reside en haber reducido el radio de extensión histórica, el área geográfica y el número de ilustres, quedándose con siete. Además, estos personajes de épocas pasadas se adaptan a un tiempo próximo al poeta.

Como TEMAS destacan la muerte, la fortuna {para ejemplificar la caducidad de lo humano, lo efímero que es todo lo terrenal} va a ejemplificar con personajes nobles porque sus caídas son más notables al ser un modelo de pauta social. Dentro de esta jerarquía de nobles ordena subjerarquías en escalafones y no hay pobres.

La imagen que aparece de la fortuna es también muy ortodoxa, se pregunta qué papel hace la fortuna, si existe Dios. La fortuna es la providencia disfrazada. En la estrofa XX no puede justificar la muerte que toma más cuerpo y se hace más presente. En la estrofa XXIII hay un cambio brusco, aparece la persona IV *di, muerte, ¿do los escondes / e traspones?*, se dirige a la muerte, esto sustituye al anonimato de las anteriores preguntas retóricas *cuando tú, cruda, t'ensañas/...* pregunta a la muerte dónde esconde a sus víctimas.

En la estrofa XXIV aparece el poder destructor de la muerte, pero no mata con la tradicional guadaña, sino que lo hace con una flecha, esto le toma de la *Dança general de la muerte castellana* presenta una serie de barreras importantes (huertas, castillos, muros, barreras,...) descompensados porque la muerte con su flecha las destruye. Además, individualiza la flecha no en un arma caballeresca sino en un arma para la lucha individual, cuerpo a cuerpo. La muerte con su sola flecha destruye esas barreras humanas.

Volviendo de nuevo al ALBORG, MANRIQUE para encarnar una ejemplaridad de lo caduco de los placeres y riquezas, utiliza algo más significativo que un varón, un personaje plural de las damas, los trovadores y galanes de la Corte en donde se concentran los más exquisitos placeres terrenales que desaparecerán a la llegada de la muerte.

3ª PARTE– XXV

A partir de la XXV hace su entrada el Maestre D. Rodrigo, motivo de la composición. En la primera mitad hace un elogio del héroe, sus virtudes naturales y hazañas, después aparece la muerte que dialoga con Don Rodrigo y éste acepta con cristiana resignación su tránsito final.

Con la presencia del Maestre se alcanza el punto de máxima humanización, y después de enumerar las cualidades de don Rodrigo en una estrofa XXVI a modo de planto, seguidamente aparecen dos estrofas donde aparece una galería heroica de personajes y héroes de la Antigüedad, MANRIQUE trata de enlazar a su padre con aquellos gloriosos nombres dentro de una tradición imperial de raíz hispánica, en un homenaje a su padre a quién compara con esas celebridades.

Son dos estrofas que enfrían esa sobriedad poética y clásica de las coplas porque están llenas de tópicos y recursos muy manidos que quiebran la simplicidad y recuerdan a las enumeraciones extraídas de la pedante erudición clásica sobre la antigüedad.

Aparece ahora la muerte y el estilo retoma su sobriedad clásica. La muerte gravita densamente en toda la parte central pero sólo vemos sus efectos pues el poeta omite su mención casi por entero, está sólo sobreentendida. Con imágenes alude al poder o a los efectos destructores de la muerte.

Las justas e los torneos,

parcimentos, bordeduras

e çimeras

¿fueron sino devaneos?[...]

¿Qué fueron...

¿... que fueron....

Lo que hace más cruda y agresora esta muerte de MANRIQUE, que se siente pero no se ve, es que se acerca tan callando con enorme desproporción cósmica entre víctima y verdugo.

MANRIQUE rechaza la truculenta y macabra presencia de la muerte, propia de las Danzas, porque sabe que el verdadero horror de la muerte se debe a que no la vemos ni tenemos contacto con ella y sólo podemos sugerirla con metáforas.

Al final del poema, cuando la muerte dialoga con don Rodrigo, se presenta más bien como un caballero armado, como un hombre de honor digno de la vida de honor que va a caer bajo su brazo, y así se expresa con lenguaje caballeresco y hace su reto con toda cortesía. De hecho, ni siquiera se presenta la muerte, sólo oímos su voz. No hay detalles plásticos ni aspectos efectistas ni truculencias empavorecedoras.

Aunque el concepto cristiano – medieval de la caducidad de todo lo humano y terrestre parece representar el tema básico de las *Coplas*, el poema en su conjunto es también, según AMÉRICO CASTRO, 'un canto sereno, reposado y alentador' porque del Maestre queda más que lo que se desvanece y la impresión última es

gloriosa y afirmativa. La muerte es inevitable pero puede ser vencida por una vida de honor y de heroísmo que no sólo conquista el premio justo en una salvación eterna, sino también el de una vida eterna nueva: el premio de la fama, y esta fama se le va a ofrecer a don Rodrigo la misma muerte:

Non se os haga tan amarga

la batalla temerosa

qu' esperáys,

pues otra vida más larga

de la fama gloriosa

aca' desa'ys...

MANRIQUE insinúa que también la fama participa de la caducidad de todo lo humano, pero, con todo, la última resonancia de las *Coplas* es la fe en la permanencia de las obras hechas en vida, en una afirmación de la vida, esto lleva a la conclusión siguiente:

Cuando el poeta se pregunta en la 2ª parte del poema por lo que fue de los reyes o los infantes desaparecidos, por la Dama y sus olores, no se consuela de su irremediable destrucción material, se consuela de su gloria, de sus nombres que todo lo llenaban y ahora han desaparecido, se han desvanecido como las cenizas de sus propios cuerpos. Implícitamente MANRIQUE justifica esta catastrófica destrucción diciendo que la de aquellos reyes y cortesanos era una fama sin honor, una apariencia sin realidad, la de su padre, en cambio, era una fama con honor que radicaba en su propio ser y en la verdad indestructible de sus hechos heroicos, por eso la misma muerte puede ofrecerle el galardón:

... que en este mundo ganaste

por las manos.

Las coplas se muestran como un conjunto estructurado. La última parte del poema, la elegía al Maestre, completa y da sentido a la valoración de la muerte de las dos primeras partes y a sus respectivas confrontaciones con la vida. Las coplas son una elegía a la muerte del maestre, género de largo metro en la Edad Media bajo los nombres de planto o defunción.

El tema fundamental que se impone desde los primeros versos es el de la muerte y sus correlatos inevitables: fugacidad del tiempo y fortuna, insignificancia de los bienes terrenos en una vida mortal. En el *Vanitas Vanitatum* del Eclesiastés aparece como la concepción medular del cristianismo.

CANCIONEROS –Problemas en su estudio–

Hay una serie de variantes que afectan al contenido que pueden deberse a que los cancioneros presentan un número de estrofas distinto según las copias. En otros casos, las estrofas están ordenadas de forma diversa, tanto en el poema de MENA como en el de *Estúñiga* hay cambios y estos afectan a la ordenación de los versos dentro de una estrofa.

Otras veces, el cambio se debe a la interpretación del copista sobre el texto, lo que ha producido que se hayan copiado dos composiciones diferentes unidas como si fueran una sola.

Por estas razones, lo primero que interesa al estudioso es contar con ediciones garantizadas, pero en este

aspecto todavía quedan hoy cancioneros sin editar por falta de uniformidad lo que lleva al estudioso a consultar los manuscritos de la Biblioteca Nacional de París.

La mayor parte de los textos están editados, pero dentro de esas ediciones contamos con muy pocas de carácter facsímil; esto es un problema para la crítica porque el mejor estudio es el análisis de una reproducción exacta del original. Hay que tener en cuenta que incluso en las pocas ediciones facsímiles que hay, se ha tenido mala suerte. Por ejemplo, en 1926 H. R. LANG cuidó la edición facsímil del *Cancionero de Baena* pero, por un lado no reproduce la policromía del original por lo que no se puede apreciar la tinta roja utilizada en algunos elementos (imposible estudio codicológico), además, aparecen varios folios en blanco que no existen en el original y, después de muchas polémicas, se descubrió que fue un descuido. Por lo tanto, siempre hay que acudir al original para comprobar ese facsímil.

En cuanto a cancioneros editados de acuerdo con otros criterios, la mayoría sólo lo han sido una vez, otros han sido editados más de una por lo que hay que saber qué edición se maneja.

El examen de los cancioneros editados hace que se pueda llegar a algunas conclusiones:

- Las ediciones que tenemos no responden a unas normas comunes, cada investigador ha adoptado las que ha tenido por conveniente resultado muy dispares.
- Ni siquiera las denominaciones que utilizan varios investigadores responden a la realidad. Por ejemplo, las diversas ediciones del *Cancionero* de JOSE MARÍA DE AZETA donde se pone que son ediciones críticas cuando no lo son.
- La existencia de varias ediciones de un cancionero no garantiza necesariamente que la edición más reciente supere a la más vieja, ni asegura un mejor conocimiento de ese texto que de otro editado una sola vez.
- Se ha olvidado que en la edición de un cancionero colectivo, aún cuando debe contar con todos los datos que se presuponen, deben seguirse unos criterios específicos.

La edición de cancioneros colectivos debe procurarnos una transcripción garantizada de los textos, con una puntuación 'a la moderna' (también acentuación), en las notas se deben incluir las variantes que presente el poema en otras copias y opinar sobre la versión crítica que habría que escoger, de modo que el lector tenga la transcripción exacta, todas las variantes y la opinión crítica del investigador sobre el texto crítico que debe perdurar.

Las ediciones rigurosas son la base para ediciones monográficas de los poetas cancioneriles. Los grandes poetas cuentan con buenas ediciones críticas, otros no tienen buen estudios.

NÚMERO DE CANCIONEROS COLECTIVOS

De la época en la que se desarrolla la poesía cancioneril contamos con unos 48 cancioneros colectivos, pero a lo largo del XVI, además de varias reimpresiones del *Cancionero General* de 1511, se publicaron distintas misceláneas que acogen composiciones del XV, no aportan nuevas piezas a la norma cancioneril pero en algunos casos, sirven para apuntalar o rechazar alguna de las tradiciones textuales y también sirven para conocer con detalle la perduración del gusto por este tipo de literatura durante el siglo XVI y las influencias.

Los cancioneros conservados sólo representan una parte de los que se recopilaron, es seguro que se han perdido algunos de los que no queda noticia como se perdieron obras de las que sí tenemos conocimiento. Además, tenemos referencias concretas de cancioneros de los que no queda rastro mientras que la existencia de otros la suponemos por citas de diversos textos.

Ejemplos:

- Cancionero perdido del que queda alguna noticia: *Cancionero de Pero Lasso de la Vega* al que se hace referencia en un manuscrito de la B.N. llamado *Cancionerillo* donde el copista habla de un cancionero de mano grande, de letra antigua que estaba entre los libros de don PERO LASSO DE LA VEGA heredado de su abuelo. Agrega el orden de los autores que aparecen en ese cancionero.
- Cancionero que conocemos la existencia por documentos conservados: las estrechas relaciones entre el *Cancionero de Estúñiga*, el *Cancionero de Roma* y el *Cancionero de la Marciana* permiten concluir que se trata de tres cancioneros derivados de una rica colección de origen aragonés – napolitano, que se puede reconstruir con exactitud.

TÍTULOS DE CANCIONEROS COLECTIVOS

Casi ningún compilador bautizó su cancionero con un nombre específico lo que no debe extrañar en esta época porque muchos autores dejaron innominadas sus propias obras.

Es curioso que en las pocas ocasiones en las que consta que es el compilador el que escoge el título, eligiera uno poco significativo. Por ejemplo, *Cancionero General* que sólo responde al propósito cuantitativo de acoger al mayor número posible de composiciones.

Los títulos que hoy conocemos proceden de la crítica moderna que no ha buscado un sistema uniforme para denominarlos, aunque difícilmente se podría haber encontrado uno válido para todos los casos.

Algunos títulos son más ajustados que otros, pero al estar asentados es mejor respetarlos. Algunos proceden del nombre del compilador, otros son conocidos con el nombre de alguno de sus poseedores en algún momento específico, otros se conocen por el lugar o la institución en la que se custodia, en algunos casos reciben simplemente el nombre de la ciudad (*Cancionero de París*), en el caso de la institución, *Cancionero de la Academia de la Historia*; otras veces, el nombre es el del primer poeta que aparece en la recopilación, como en el caso del *Cancionero de Estúñiga*.

EXTENSIÓN Y CRONOLOGÍA DE LA POESÍA CANCIONERIL

La poesía cancioneril se desarrolló en territorios hispánicos desde el último tercio del XIV hasta el final del reinado de los RRCC lo que nos indica que se trata de una poesía de amplia extensión territorial y de una larga cronología.

Estas dos características van unidas a una tercera: los principales cancioneros surgieron enlazados con situaciones de poder ya que su recopilación se realiza en torno a las diferentes Cortes convertidas en centros donde converge la actividad intelectual a causa de la protección que se dispersa en esas Cortes al cultivo de las letras y las bellas artes que se considera prestigioso.

El mejor ejemplo de toda esta variedad se encuentra en los tres grandes cancioneros, cancioneros que representan la escritura y extensión en diferentes Cortes y diferentes territorios de esta poesía.

1. EL *CANCIONERO DE BAENA*.– Recopilado hacia 1430 por JUAN ALFONSO DE BAENA quien dedicó su *Cancionero* al rey JUAN II (poeta a su vez). A pesar de que se incluyen en esta obra composiciones del propio compilador, su importancia radica en el prólogo, donde afronta el tema de la naturaleza de la poesía, junto con problemas de versificación.

Este cancionero abarca la producción poética de Castilla de hacia 1370 en adelante y los poetas aquí representados, se agrupan en dos conjuntos:

- Los que compusieron en el Reinado de Juan I (1379–1390) o periodo anterior
- Los que compusieron muy a finales del XIV o a comienzos del XV.

Omite, sin embargo, obras relevantes del periodo, muchos de los autores que recoge se sirven del galaico – portugués para las composiciones amorosas y del castellano para composiciones de otra índole pero de modo gradual, alguno de ellos se acostumbraron al uso universal del castellano.

2. EL *CANCIONERO DE HERBERAY DES ESSARTS*.– Se trata del segundo cancionero importante, también ejemplifica la relación vista en el cancionero anterior. Transmite el gusto de la Corte Navarra en época poco posterior a la mitad del siglo XV, perteneció a un traductor del rey Francisco I. En 1460 se recopila en la Corte de Navarra para la princesa doña Juana y, al igual que el *de Baena*, una parte de los poemas que recoge son entendibles tan sólo respecto a la Corte de Navarra y su situación concreta. Esto indica el interés de este reino por la poesía y el desarrollo de la misma.

3. EL *CANCIONERO DE ESTÚÑIGA*.–1460–1463, recopilado en Nápoles, en los territorios aragoneses de Italia que era donde residía el rey y la Corte. Este Cancionero fue copiado para ÍÑIGO DE AVDO? y encontramos una serie de poemas directamente relacionados con el rey, sobre todo, por sus relaciones amorosas con Lucrecia Y'ALANO, pero también hay otra serie de poemas importantes sobre diversas familias napolitanas e, incluso, un poeta importantísimo, CARVAJAL, cuya labor literaria se encuentra sólo en este cancionero, y es de la rama aragonesa – napolitana. Extensión de la poesía cancioneril en la corte de Aragón: se recopila un grupo de cancioneros conocidos como la rama aragonesa – napolitana que son el *Cancionero de Roma* y el *Cancionero de la Marciana*.

Estos tres cancioneros proceden de un cancionero perdido. El otro gran cancionero que hay que tener en cuenta, es el *CANCIONERO GENERAL* que se publica en 1511 en Valencia, recogido y ordenado por HERNANDO DEL CASTILLO quien comenzó hacia 1490 a reunir todos los poemas desde tiempos de MENA en adelante. Este Cancionero se reedita ampliado en 1520 y se reimprime varias veces a lo largo del siglo XVI y, por lo tanto, es sobre todo en este cancionero donde los poetas del XVI conocen esa poesía cancioneril y es esto lo que explica que, junto a la generación de poetas llamados petrarquistas, continúe una poesía tradicional que viene de los cancioneros y esto explica que las metáforas e imágenes se vieran en poetas del XVI que bebieron de esa tradición lírica.

Esa poesía cancioneril nace con unas raíces que se remontan a la poesía provenzal y gallego – portuguesa.

La poesía provenzal había sido conocida en la Corte de Castilla–León desde ALFONSO VII, y ya en la época de ALFONSO X, cuando después de la anexión del sur de las Galias, de las Cruzadas y de prohibir escribir en provenzal, muchos poetas tienen que exiliarse a la corte de ALFONSO VII, por eso los poetas realizan su obra en la Corte castellana donde coinciden con los trovadores gallego – portugueses que, al ser hidalgos y caballeros, se habían establecido en la Corte castellana cuando SANCHEZ de Portugal había sido depuesto a Lyon. Fueron receptores de la poesía provenzal y de la gallego portuguesa. Esas tradiciones explican que cuando en 1470 se empieza a escribir la poesía lírica que era la que se hacía en Castilla; ha sido considerada la apropiada para la lírica culta, influyen y dejan su huella.

A finales del siglo XIV, la literatura española conocía también otras dos grandes corrientes de influencia: FRANCESA, corriente cultural expandida desde el siglo XII por el Camino de Santiago; y la ITALIANA que comenzaba justamente a fines del XIV cuando los grandes escritores del primer humanismo italiano empezaban a ser conocidos en Castilla.

A estas influencias culturales se les une la de la lírica medio latina que nunca había dejado de ser conocida en la Península, de ahí que el origen sea variado y de gran tradición.

Si esta variación cultural que se halla presente en la poesía cancioneril va a influir en la temática y forma, es

evidente que se diera el cambio de un modelo de versificación que tenía como lengua la gallego – portuguesa al castellano; hubo una adaptación y los autores van moldeándose gradualmente a la composición de piezas líricas cultas en castellano.

Esto provoca que la poesía cancioneril tenga los más variados tipos de versificación, versos de 4 ó 5 sílabas hasta el octosílabo o dodecasílabo; así como las más diversas combinaciones métricas que van desde el terceto a la copla castellana, de la copla real a la sextilla, de la copla de arte mayor a combinaciones métricas que adoptan estructuras que se especifican, sobre todo, en dos grandes géneros: la canción y el dezir.

– El nombre de 'canción' como género, le viene dado porque son poemas destinados al recitado con acompañamiento musical. Son bastante breves, constan de 4 ó 5 coplas y suelen utilizar versos de ocho sílabas, de rima regular y consonante. El octosílabo lo empleaban lenguas como el latín, el provenzal y el galaico-portugués y, posteriormente, cuando logró aclimatarse, el castellano.

– El 'dezir' es un poema más extenso y amplio que se utilizaba para temas políticos, morales, satíricos... aunque también hay otros muchos géneros: serranillas, la disputa, etc. Para la versificación, los poetas disponían de libros de rimas como la *Gaya Ciencia* de 1475 de PERO GUILLÉN DE LEGONIA.

En resumen, los Cancioneros contienen dos tipos de poemas:

La CANCIÓN LÍRICA.– Breve, concebida para el canto y, por lo general de tema amoroso aunque también se dan canciones religiosas y panegíricas.

El DEZIR, de índole doctrinal, panegírico, narrativo o satírico. Más amplio, tiene como objetivo la lectura o recitación.

Formalmente, desde el punto de vista de la composición, los poetas cancioneriles son expertos conocedores de la Retórica y por ello sus poemas están llenos de repetidos recursos retóricos que atañen tanto al procedimiento de dicción como puede ser la figura etimológica, la anáfora, la reiteración conceptual, la hipérbole sagrada, el poliptoton, como también el repetido empleo de ciertas imágenes de carácter bélico, caballeresco y vasallístico, imágenes que no en pocos casos tienen un origen en las circunstancias socio-políticas de la época y muestran un interés por los procedimientos que la retórica medieval consideraba difíciles: ornata difficiliter. Ej: El gusto por la alegoría es un ejemplo del interés por la ornata difficiliter.

Estos poetas muestran un interés reiterado por todo lo que son referencias cultas o cultistas. Esto se ve en la preferencia por las composiciones mitológicas, tendencia a mostrar una erudición clásica. De ese interés viene también la importancia que tiene en la visión del mundo el influjo incontrolable de la fortuna, e incluso, existen varios tratados teológicos; pero, además, hay polémicas poéticas sobre la fortuna. Frente a este interés cultista, destaca por su casi ausencia, la naturaleza a la que apenas se presta atención.

TEMÁTICA

Es variopinta, pero el conjunto más abundante de piezas corresponde a la poesía amorosa que ofrece múltiples registros, modalidades y matices. Uno de los esquemas más repetidos es el del 'Poema de loor' que tiene forma de canción (4–5 estrofas), donde, desde la perspectiva del galán (que aparece caracterizado con notas que se repiten constantemente: servidor, fiel, discreto, mártir de sus sentimientos, etc.), se exaltan las excelencias de una dama: bella, noble y virtuosa, pero fría e inaccesible, que responde al tipo de la 'mujer cruel' y permite la variedad de la 'queja de amores'.

Encontramos no pocas variantes además del loor, tenemos el género de los 'testimonios de amor', poema recogido en el *Cancionero de Estúñiga* donde el galán suele hacer unas marcas (testamento) para dejar sus posesiones a los herederos.

Otro género son 'las naos de amor' construidas sobre las metáforas universales de lo variable del amor. También los 'infiernos de amor' donde, por un lado se comparan las penas amorosas con torturas, son catálogos de amantes célebres condenados, infierno de los enamorados del MARQUÉS DE SANTILLANA, anterior a 1437 y tienen la variante de las 'visiones de amor', la más importante es la de JUAN DE ANDÚJAR escrito hacia 1450; también encontramos 'la queja o comprobante de amor' en varios poemas de LÓPEZ DE STÚÑIGA y puede derivar hacia la sátira antifeminista radical, uno de cuyos máximos exponentes es PÉREZ TONELLAS, anterior a 1458 y titulado *Coplas de las calidades de las damas*.

Poesía política y circunstancial

Después de la poesía amorosa, nos encontramos con la poesía política y de circunstancias que acogerá alabanzas o críticas a Reyes y señores. La mayor parte de los poemas persiguen congraciarse y obtener favores económicos como ALFONSO ÁLVAREZ DE VILLASANDINO –1435– o también algunos poemas que pueden ser variantes de Natalicio, como, por ejemplo, en el que dedica FRANCISCO IMPERIAL al nacimiento de JUAN II.

Otros poemas son piezas de carácter aulico (=perteneciente a la corte o palacio, pieza palaciega y cortesana) como el caso de CARVAJAL que dirigió a ALFONSO V y a los seres de su entorno una serie de piezas cortesanas con gran refinamiento. Los poetas que compusieron en la corte de ALFONSO V prescindieron de la influencia del Humanismo italiano y usaron las formas tradicionales hispánicas: *Canciones de amor cortés* en las que el amante sufre sin espera de recompensa, *De Cires amorosos* muy breves y Serranillas como las de CARVAJAL.

Hay también composiciones en las que lo esencial es la defensa de las ideas políticas como el grupo de autores que dedicó este tipo de piezas a la política de los RRCC: VILLASANDINO, CARVAJAL, MONTORO y GÓMEZ MANRIQUE.

Otras composiciones cantan batallas y hechos de armas como *La Comedieta de Ponza* del MARQUÉS DE SANTILLANA escrita entre 1435 y 1436 e inspirada en el desastre de la flota aragonesa.

Hay también misceláneas como *Laberinto de Fortuna* de JUAN DE MENA, con estilo latinizante que recurre a la cobertura alegórica para presentarnos una parte (un friso) de la historia de Castilla, con el propósito de exaltar a JUAN II y sobre todo a Don ÁLVARO DE LUNA porque en 1444 pretendía inclinar el ánimo del monarca a la política del Condestable ÁLVARO DE LUNA, es un poema político.

Poesía satírica e invectiva

P. Inectiva: poemas violentos ofensivos y mordaces contra persona, cosas, hechos,... etc.

Son poemas cuya sátira va dirigida a la crítica de la vida política y social de Castilla. En el primer poema satírico anónimo *Coplas de ¡Ay panadera!* se reflejan las luchas de ÁLVARO DE LUNA y la nobleza durante el reinado de JUAN II. La pieza está supuestamente narrada por una mujer que seguía al ejército, relata la batalla de Olmedo de 1445 entre los partidarios y enemigos de ÁLVARO DE LUNA y la descripción se centra en la cobardía de cada uno de los contendientes principales insistiendo en lo ridículo y asqueroso de su cobardía, no se decide por ningún partido sino que la sátira crítica va dirigida a una nobleza demasiado degenerada ya para la lucha sobre la que acumula ridículo, cobardía, corrupción,... etc.,

Este poema es una antítesis de los libros de aventuras caballerescas y de las crónicas que éstos inspiraron. Son obras satíricas anónimas como la *Coplas de Mingo Revulgo* y las *Coplas del Provincial* que se refieren a la situación desesperada de Castilla en tiempos de ENRIQUE IV. Por ejemplo: *El Provincial* presenta a Castilla como un corrompido monasterio, compuesto hacia 1474 al final del reinado de ENRIQUE IV y da un matiz antijudáico (contra la ley de Moisés y la lengua y literatura judía o hebrea). Más radical es la denuncia de la

corrupción sexual y critica casi todos los vicios y perversiones. La degeneración sexual es la imagen de una sociedad corrompida en todos sus aspectos.

Las *Coplas de Mingo Revulgo* muestran a Castilla como un rebaño de ovejas al que ENRIQUE IV, su pastor, permite que las devoren los lobos (=los grandes, los nobles). Los demás pastores comentan el hecho y dialogan en sayagués; es un cuadro apocalíptico de Castilla.

Poesía festiva

Su tono es ameno y social, es una poesía que da entretenimiento porque busca la diversión. En ella predomina la agudeza, el chiste y la gracia totalmente intranscendente. Por ejemplo, un poema de FERNÁNDEZ DE GUEVARA de aproximadamente 1454 donde pregunta a ALFONSO V si el insomnio que le aqueja se debe al amor o a los mosquitos napolitanos. Esta poesía también puede derivar hacia la crítica de varios hábitos como en la copla de JORGE MANRIQUE *Coplas a la beoda* donde caricaturiza a una mujer que empeña su vestido para poder beber.

Poesía necrológica

Se inspira en la muerte con todas sus variedades y se expresa con diferentes formas desde la *Danza de la muerte* hasta la simple lamentación (poemas cortesanos y circunstanciales) como *Poemas a la muerte de Enrique III* en 1406, compuestos por VILLASANDINO, GUEVARA,...

Los mayores logros se concretan en la elegía; las obras maestras son: *Defunción de don Enrique de Villena* de SANTILLANA y los poemas de PERO DIEZ DE TOLEDO dedicados a la muerte del MARQUÉS DE SANTILLANA, titulados *Razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana*; también son importantes las elegías de CARVAJAL y las Coplas de MANRIQUE, las cuales, consiguen integrar tópicos variados y tradicionales tomados de *La Biblia* y muy manidos en literatura, a los que trata con una incontenible emoción personal. Logra crear un diseño (elogioso y de llanto) de la figura de su padre, al que no sólo se parangona con la divinidad, sino que es presentado como un personaje con fama celestial y mundana.

{Esto tiene un sentido positivo, quiere decir que el Maestre Don Rodrigo es conocido por los integrantes del mundo terrenal que son los hombres que tienen una opinión común y general sobre la excelencia de éste como sujeto. La Fama celestial quiere decir que también los integrantes del mundo celestial y divino ven en el Maestre un virtuoso, un gran hombre de elevada y sublime escala de valores. Hasta la muerte misma proclama la magnificencia del hombre}.

ELEGÍA – Planto –

La elegía procede de las ceremonias fúnebres de la antigüedad: llantos e inscripciones en honor del difunto. Así lo expone HORACIO en su *Arte poética*, de aquí proceden los dos caracteres que comprendió: La tristeza y dolor por la muerte de alguien y la alegría que se debe al amor, es un llanto por amor desdichado.

La elegía va a evolucionar y perderá el carácter transcendente, no será ya mitológica ni erudita, sino que va a expresar un sentimiento de dolor personal y se irá convirtiendo más que en un género, en una atmósfera elegíaca, caracterizada por ese sentimiento de dolor contenido, de tristeza y melancolía. Es el llamado 'llanto' que va desde el hecho por el ARCIPRESTE DE HITA a la muerte de la Trotaconventos hasta el de GARCÍA LORCA por la muerte de Ignacio Sánchez Mejía.

PLANTO, es una composición que tiene por tema la lamentación por la muerte de una persona y la intención de invitar a los receptores a participar del dolor. El planto es lírico, a veces puede tener elementos narrativos e históricos. Sus elementos son la mitificación de la persona y la trascendencia tanto mundana como celestial.

Poesía moral

Es mucho más escasa que las anteriores, suelen contener comentarios de índole moral y social. Se centra en asuntos como la brevedad de la vida, la vanidad del mundo y del poder, lo efímero y lo caduco, etc. Son aspectos en los que entra el *Doctrinal de privados* de SANTILLANA donde trata de inferir las conclusiones morales de la trayectoria de la vida de LUNA y de su caída.

Hay una intención moral y utiliza el tema de la fortuna y la confesión para hacer que su enemigo denuncie sus propias culpas después de la muerte.

Otras veces, esta poesía trata del tema de la predestinación, en obras de FERNÁN SÁNCHEZ DE TALAVERA, o el tema de la preocupación por el pecado como en *Confesión rimada* de FERNÁN PÉREZ DE GUZMÁN o en las *Coplas de los siete pecados capitales* de JUAN DE MENA, completados por GÓMEZ DE MANRIQUE. También tratan de recibir consuelo ante las circunstancias adversas, son obras contra fortuna como *Bías contra fortuna* del MARQUÉS DE SANTILLANA.

Es un ataque y una oposición contra la fortuna, es una forma de consuelo. El poema tiene muchos recursos intelectuales y estructurales, el portavoz de las opiniones de SANTILLANA es un filósofo griego que formula de manera memorable las razones contra el fatalismo ante las mudanzas de la fortuna.

Hay otros casos en los que se recogen temas de menor relevancia, como en una obra que recrea la discusión sobre la imposibilidad de encontrar franqueza en alguna parte.

Poesía religiosa

En la época de los RRCC, se da una minoritaria producción de poesía religiosa la cual se centra en el tema de la vida y pasión de Cristo, como las *Coplas de Vita Christi* de ÍÑIGO DE MENDOZA cuyas fuentes son bíblicas aunque también introduce material profano.

La Vita Christi forma parte de un conjunto de poemas que son innovadores dentro de la poesía religiosa española. Este tipo de obras comienzan a escribirse tarde en castellano (hacia 1470). Se trata de la vida de Cristo, con inspiración franciscana ya que a su elaboración contribuyeron la corriente franciscana y, sobre todo, los sermones de la orden.

Aparte de las *Coplas de Vita Christi* de MENDOZA, otras obras son: *Passión trobada* de DIEGO DE SAMPEDRO, *Coplas sobre diversas devociones y misterios* de AMBROSIO MONTESINO y, fundamentalmente, las *Trovas de la gloriosa pasión* del COMENDADOR OCAÑA.

Se utilizaban las técnicas de la sátira, el diálogo dramático y comparaciones vividas como las de los sermones; también hay diversos símiles utilizados para propósitos religiosos. Se produce un acercamiento de la vida de Cristo en sus momentos más solemnes a la vida terrena y a la experiencia cotidiana y trivial.

Esto, algunos eclesiásticos lo consideraron blasfemo, pero tuvo un gran atractivo popular y cualidades dramáticas que lo amenizaban.

TEMA 7.– La obra literaria del Marqués de SANTILLANA

ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, Marqués de Santillana (1398–1458) Estuvo relacionado a lo largo de su vida con autores más jóvenes y fue influenciado por VILLENA e IMPERIAL. Mantuvo contactos amistosos con JUAN DE MENA a pesar de sus opuestas posturas políticas en la Castilla del rey JUAN II y de ÁLVARO DE LUNA (El Marqués era enemigo de LUNA).

SANTILLANA compuso unas piezas en alabanza a unos poetas y escribe la famosa *Carta o proemio* que introducía una antología de sus creaciones que envió al Condestable de Portugal, DON PEDRO.

Estas relaciones afirman que se trata de una sociedad que valora el ejercicio de las letras en el ámbito de elite minoritaria, y de una época en que los poetas tienen mutua noticia de sus actividades: SANTILLANA intercambió poemas con MENA, y MENA con DON PEDRO: la novedad de la carta reside en la crítica descriptiva dentro del contexto español que adopta cuando trata de dar cuenta de las cualidades y defectos capitales de los principales poetas a que alude; para ello, SANTILLANA contaba con poquísimos materiales que sirviera de guía. En ella, además, el poeta recuerda al Condestable: *El poder de mi abuela, Doña Mencía de Cisneros, es, entre otros libros, haber visto uno libro de `Cántigas, serranas y dezires portugueses y gallegos' de los que gran parte eran del Rey Don Dionís de Portugal.*

Se trata de un recuerdo preciso y concreto que hace un autor bibliográfico y lector que implica que desde la infancia había accedido al conocimiento de un género poético que le llamó la atención suficientemente para recordarlo y destacarlo en 1448.

Esos poemas gallego-portugueses a los que se refiere como 'serranas' eran una importación de los pastorella provenzales y franceses, y constituyeron en el caso de la poesía galaico portuguesa un género tardío.

Las serranas son un género tardío, ya que los más tempranos paradigmas en la Romanía de este tipo de poemas, correspondería a la Pastorella provenzal, Un género que se inicia antes de la 2ª mitad del siglo XII. El primer ejemplo que conocemos es un poema de MARCABRO, un autor documentado a partir de 1130 y que muere en 11419.

El poema empieza con *L'Autrier Jasz'* y a partir de este comienzo, el género goza de una relativa expansión de la que nos queda como muestra unas 25 composiciones en provenzal.

El tema de la pastorella provenzal recoge el encuentro en el campo –localización geográfica precisa–, entre un caballero habitualmente narrador en 1ª persona y una pastora a la que requiere de amores, a veces con promesa de regalos. Tras un diálogo vivo entre los dos, la mujer acepta o rechaza las pretensiones del caballero, aunque hay casos en que la solución queda imprecisa.

Se adentró enseguida en Francia desde fines del XII, allí se cultivó más y esto explica que ya, a principios del XIII, un poeta como RAMÓN VIDAL DE BASALÍ, en un tratado poético provenzal dirá que la lengua francesa vale más que el provenzal para escribir novela en verso, la pastorella.

En la pastorella francesa hay alguna renovación de motivos, como la aparición de un tono caricaturesco. A pesar de ello, los elementos esenciales son comunes en la pastorella provenzal.

Estos elementos son comunes en la contraposición de dos elementos sociales: aristocrático (el caballero) y rústico (moza). La pastorella, por tanto, es un género decididamente culto, y, por tanto, un reverso de lo que algunos llaman poesía popular ya que el conflicto social que se esconde tras las pastorellas sólo se explica frente a los gustos de un público cortesano para cuya diversión se escribía este tipo de poemas (el hombre por encima de la mujer).

En ejemplos gallego-portugueses de SANTILLANA hay que destacar que, a pesar de su origen franco-provenzal, presentan dos peculiaridades:

- Su localización geográfica en Galicia y, más concretamente, en algún lugar del Camino de Santiago, el cual aparece diseñado con rasgos del tópico del Locus amoenus.
- Frente a la importancia que tiene el diálogo en la pastorella provenzal, existe en la gallego-portuguesa una tendencia a prescindir del mismo o a tenerlo como secundario. En la mayoría de los casos encontramos un

soliloquio de la pastora que canta en este locus amoenus cántigas de amor, poema de recuerdo, de queja por la ausencia del enamorado.

Otra característica de la poesía gallego-portuguesa es que fue un género que no llegó a cuajar, esto explica que los poemas conservados se aparezcan como unas muestras incipientes y, además, tengan cruces con las *Cántigas de amigo* y las *Cántigas de amor*, así como explica el escasísimo número de estas composiciones ya que sólo se conservan 7 poemas de este tipo en la lírica castellano-portuguesa.

La singularización que de este género hace SANTILLANA en su memoria infantil, presenta un interés más relevante lo que es importante porque hoy podemos comprobar que don ÍÑIGO recuerda muy bien ya que las siete pastorellas gallego-francesas pertenecen al rey don Dionis (1261–1325), el poeta más fecundo y el mejor de los galaico-portugueses. Éste trabajó en las tres categorías de la lírica profana galaico-portuguesa:

- *Cántigas de amor* de inspiración provenzal
- *Cántigas del escarnio* también de inspiración provenzal
- *Cántigas de amigo*

Este rey era nieto de ALFONSO X y fue un gran mecenas y cultivador de este tipo de poética que luego desapareció.

Del uso del galaico-portugués para la lírica hay testimonio en pleno siglo XV del MARQUÉS DE SANTILLANA. Uno de sus poemas está escrito en galaico-portugués aunque a partir de 1400 empieza a usarse el castellano.

También SANTILLANA en el *Proemio o carta* cuya última parte es una 'Laudatio' familiar, centrado en las actividades cita lecturas de sus parientes y recuerda una cita de su abuela sobre un poeta, DON PEDRO DE MENDOZA: *usa una manera de dezir cantares así como Séneca, plautinos et terencianos, también en estribates como en Eneas.*

Es importante que el escritor designe a las serranas de su abuela, hasta el punto que individualiza la cita en un contexto en el que cuando menciona a poetas sólo habla de 'canciones' y 'dezires', pero no de 'serranas'.

Sólo conocemos hoy cinco poemas de don PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA, donde sólo se conserva una serrana preservada en el manuscrito de la Biblioteca Nacional de Madrid: *Cancionerillo o pequeño cancionero* y que completa el texto ofrecido por el *Cancionero de Baena* que sólo recoge la primera copla.

Al quehacer de la abuela de SANTILLANA hay que añadir el de su padre D. DIEGO HURTADO DE MENDOZA a quien no cita en el Laudatio. DIEGO HURTADO DE MENDOZA también escribió poesía cancioneril de la que conocemos una serrana que está en el *Cancionero de Palacio*, poema que comienza: *Un día de esta serrana* y que el propio compilador la llama serrana.

El MARQUÉS menciona en el proemio otro texto en cuya lectura aprendió sin duda una nueva modalidad del género: el *Libro del Buen Amor* del ARCIPRESTE DE HITA.

En el *Libro del Buen Amor* encontramos cuatro piezas que el código de Salamanca; hacia 1477 se llaman a estas piezas *Cántigas de Serrana*. Estos poemas recogen una variante crucial respecto a la tradición franco-provenzal y gallego-portuguesa.

Por otra parte, aunque los rasgos esenciales del primero se mantienen, el personaje femenino es una vaqueriza que guarda la entrada y pasos de la sierra y que exige como portazgo para permitirle seguir.

Esta moza recoge en su figura rasgos de fealdad extrema, ruindad y deformidad, va armada con una honda,

dardo pedrero y adopta nombres rústicos como 'la Chata', 'Aldona',...

Este tipo de serrana salteadora la encontramos por primera vez atestiguada en el *Libro del Buen Amor*.

Varios estudiosos desde comienzos de esta centuria han indicado que estos cuatro poemas representan la tradición de una serrana peninsular de características arcaicas y populares. En 1904 CAROLINA MICHAELIS DE VASCONDELAS y en 1919 MENÉNDEZ PIDAL señalan ambos como precedentes de estas serranas de JUAN RUIZ un poema de un poeta llamado ÁLVARO AFONS transmitido por el *Cancionero del Vaticano* en el que cuenta el poeta a un amigo, LUIS VASQUEZ, que en ocasión de un viaje se tropezó en la sierra con una espantosa mujer a cuya vista quedó horrorizado.

MENÉNDEZ PIDAL indicó que esta serrana representaba un tipo nuevo, el de la Serrana guerrera, un tipo que mantiene unos caracteres generales y recoge precisos detalles de realidad. PIDAL añade que esta serrana conecta con las serranas del *L.B.A.* que como la serranilla general, tiene la apariencia de provenir de una inspiración directa de la realidad.

Este tipo de poemas gustaba al pueblo menudo, aunque el género de esta serranilla podía ser un género de villancico o unas cantarcillos populares sobre temas de viaje que Menéndez PIDAL llama *Cantos propios de caminantes*.

Para PIDAL, las serranas del A. DE HITTA serían un *desarrollo de temas populares castellanos*. Anteriores a la divulgación de la pastorella ultrapirenaica, y sólo en el XV habría comenzado el influjo de la serranilla provenzal en castellano. Esta teoría ha sido repetida varias veces; en esa teoría PIDAL dice que el poema de ÁLVARO AFONS, cuya cronología no fue precisada, era el primer eslabón de una cadena de remota antigüedad que enlazaba con las serranas del A. DE HITTA, con algunas serranas del MARQUÉS DE SANTILLANA y que aún interesó a LOPE DE VEGA.

La teoría de M. PIDAL sirvió para constituir un modelo tipológico de serrana peninsular en la que se habría basado JUAN RUIZ y otros poetas castellanos posteriores. Hay también una muestra de la poesía de serrana como *Rudas montañas* anterior al *L.B.A.* del XIV y en una referencia sobre la tradición peninsular de estos poemas, en él se habla de una serrana de Sintra, prototipo de *Mujer salvaje*, dicen éstos que es anterior al *L.B.A.*

El poema es: *NA SERRA DE SINTRA*

A PAR DE ESTA TERRA,

VI UNA SERRANA

QUE BRAAMAVA GUERRA.

Otros actualmente dicen que este poema es del XV y que sufrió el influjo de las serranillas del *L.B.A.*; es decir, que la serrana de Sintra es más tardía y concretamente LUCIANO STEGAGNO PICCHIO, en un estudio de 1966, que luego completó, demostró que no sólo la serrana de Sintra es más tardía que el *L.B.A.*, sino que además, niega la autoría del poema a ÁLVARO AFONS y dice que el poema es de la 1ª mitad del XV y está interpolado en la lírica gallego-portuguesa.

Dice que tal nombre es una abreviatura de ÁLVARO ALFONSO que, según la rúbrica, es un cantar del señor infante Don PEDRO, regente del trono portugués (1348) y esto fuerza a pensar el concepto de tradicional y popular que se ha querido aplicar a las serranas peninsulares.

* La teoría de M. PIDAL sirvió para crear un modelo tipológico de serrana peninsular en la que se inspiraron

después, *La serrana de Sintra*. LAPESA (1973) en un estudio dice que en 1966 LUCIANO STEGAGNO PICCHIO en su estudio demostró que la *Serrana de Grunta* es un poema tardío escrito en la primera mitad del XV y es interpolado en la tradición de la lírica gallego-portuguesa y esa autoría no corresponde a A.ALFONS, sino que es una abreviatura.

Planteamiento conclusorio de Sintra

La fecha de composición de la *Serrana de Sintra* obliga a buscar otros orígenes a la Serrana peninsular y a buscar modelos anteriores a las 'pastorella ultrapinenaica' y también obliga a otra filiación para las Serranas del L.B.A.. Dos posibilidades:

- Relacionarlas con la *Serrana Selvática* o *Mujer Salvaje*
- Considerarlas una inversión paródica del género de la pastorella provenzal hecha por JUAN RUIZ, que era conocedor de la tradición y tenía tendencia a la ironía y a parodiar todo, supo de géneros; las serranas serían un cuadro paródico más dentro del L.B.A.

DON ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA tiene acceso desde muy pronto a la pastorella portuguesa y a la desarrollada por el A. DE HITTA, modalidades que habían confluído en su tío, abuelo y padre.

La serrana de su abuelo, PEDRO GONZÁLEZ DE MENDOZA, acoge varios motivos de la tradición manuscrita como 'menga': vestido rústico, etc.. y, por otro lado, la ausencia de diálogo le relaciona estructuralmente con las pastorellas portuguesas.

La serrana de DIEGO HURTADO DE MENDOZA es un poema narrativo, donde la ponderación de la belleza y la influencia de la canción hacen pensar en las pastorellas franco-provenzales.

Partiendo de estos antecedentes conocidos por el MARQUÉS, no nos pueden extrañar algunas peculiaridades que concuerdan en sus serranas:

- Inicia su actividad literaria con poemas de este tipo
- No sólo las acoge en el Cancionero que en 1516 remite a GÓMEZ MANRIQUE.
- Convergen diferentes variedades del género.

Cronología de las serranas

Las dos serranillas a las que cabe atribuir con certeza una datación más temprana: *Serranillas del Moncayo* y *En toda la su montaña* se compusieron en ±1429 ya que el marco paisajístico de la acción corresponde al de 'Sierra de Moncayo' en la frontera castellano-aragonesa (aprovecha el conocimiento de la zona).

La serrana *Mozuela de Bores* se compone en 1430; la tercera serrana, *Después que nasçi* es probable que date de una fecha muy temprana (localizada en la comarca de Buitrago) en 1420 cuando D. ÍÑIGO adquiere el señorío del lugar anterior a la fecha de 1440 (serrana octava) donde el Marqués lo recuerda.

El hecho de que se coloque entre la 2ª y la 3ª en el cancionero supervisado por SANTILLANA (1516), hace pensar que se compuso a fines de 1429 o comienzos de 1430 (cuando regresa del Moncayo y viaja a Asturias) resulta que en 1429 SANTILLANA escribe también *Dezir contra los aragoneses* inspirado en las mismas circunstancias fronterizas que las serranas 1ª y 2ª (no hay datos que nos digan que la actividad literaria se iniciase antes de esta fecha).

ð Pensemos que para el esfuerzo de los enamorados hay una datación imprecisa posterior a 1428, mientras que las primeras fechas fijas son de 1430: *Planto de la Reina Margarita y coronación de Mossen Jordi de San Jordi* lo que hace que sus serranillas se remonten a 1429-30 y sus inicios se confirman.

Si estas cuatro serranas se pueden agrupar en torno a una fecha precisa, la topografía de la octava *De victoria* ... se sitúa en 1440 cuando viaja para recibir a la princesa doña Blanca que se iba a casar con don Enrique.

Las tres serranas restantes son más difíciles de fechar: la 5ª *Todos estos pinares* se puede remontar a 1423 cuando el Marqués visita el Real de Manzanares para tomar posesión de una villa, pero su localización en el cancionero después de la 4ª lleva asignada una data posterior a 1430 y anterior a 1439 que fue la fecha extrema que pudo componerse la otra serrana (entre 1430–39, podría estar entre 1435–36 porque fue entonces cuando a don ÍÑIGO se le reconoció la propiedad del señorío del Real de Manzanares).

La 6ª *Entre Torres y Canena* debió escribirse entre 1436–39 durante la guerra entre los moros en Granada ya que comprende los mismos entornos en que se desarrolla. En la misma fecha también debió escribirse la 7ª *Moça tan fermosa* porque el marco geográfico de la Sierra de Córdoba ya lo conocía de cuando fue de expedición con LUNA (su escritura evidencia la misma contextualización de la serrana sexta).

Esta cronología es indispensable para avanzar en el examen de estos poemas.

* De todo lo dicho se deducen posteriormente algunas conclusiones:

1) La agrupación de las cuatro primeras en torno a 1429–30 dice que con su cultivo inició su trayectoria poética y también los testimonios del propio Marqués, nos conducen a pensar que sus lecturas infantiles y juveniles actuaron como aliciente de su actividad literaria.

El Marqués de SANTILLANA, además, es noble donde se muestra el interés por el mecenazgo, la bibliofilia y la escritura. En la corte existía una domus palatina donde se enseñaban a los hijos de los nobles las *`ars liberandi'* y *`palatinii artibus'* que se sabe que estudió don ÍÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA (1398–1458)

Esas lecturas infantiles son propias de la educación de los nobles y, como consecuencia, tiene acceso (lo comenta en el proemio) a todo tipo de libros y estudia también los de sus familiares que recuerda con nitidez que había en el cancionero de su abuela y de su abuelo, las llama ya serranas.

2) En contraste con el interés que manifiesta don ÍÑIGO por las serranas en sus comienzos, no les va a prestar atención en el resto de su carrera, así, frente a las cuatro del periodo inicial, sólo escribe otras tantas durante su vida e interrumpe su composición en 1446 de forma consciente.

Este hecho hace pensar (al contrario que los estudios de preceptiva literaria) que una vez escritas las primeras, las considera luego una tarea menor en relación con la actividad literaria que le lleva a hacer otras más perfectas y, a la experimentación de una poética novedosa como *Sonetos fechos al Itálico modo* y esto también explica su comportamiento como hombre intelectual (que sin dejar de ser soldado hace también el mecenazgo).

Las serranas eran un género decisivamente cortesano (relaciones de viajes) sólo los motivos concretos de un desplazamiento que hacen mella en su ánimo, propiciará su vuelta a este tipo de composiciones (circunstancialidad poética) y son estas mismas características las que explican que hacia 1433–34 participara en la composición de dos serranas colectivas:

- *De Lozoya a Navafria* en colaboración de RODRIGO MANRIQUE y GARCÍA DE PEDRAZA
- *Machugando a Robledillo* colaborando con JUAN GARCÍA DE TEJAREDA.

Hubo un desinterés durante mucho tiempo y esto explica la ausencia en el *Cancionero de autor* de 1443 que envió a Dª VIOLANTE DE PRADOS (conservados en tres cancioneros de la B.N. de París y uno en un manuscrito de la B.N. de Madrid) y tampoco incluyen en el Cancionero de la Biblioteca pública de Toledo.

Aparece una miscelánea del MARQUÉS DE SANTILLANA en un cancionero compilado en ±1456, al final de su vida, que él mismo hizo copiar para su sobrino GÓMEZ MANRIQUE.

Este cancionero recoge sus obras e incluye numerosas variantes del autor que no acogen otras fuentes de la tradición manuscrita y que afectan a los poemas mayores hasta el punto de que casi parecen ser poemas nuevos en lugar de nuevas versiones, por ejemplo, *Triumphete de amor*.

El cancionero de 1456 está en la Biblioteca de Salamanca, es el original y corregido, y como broche del códice –ya que hay también poemas de preguntas y respuestas entre SANTILLANA y MENA– están las serranas. Este cancionero es el único códice contemporáneo que nos transmite estos poemas ya que el manuscrito 3677 de la B.N. de Madrid que también contiene las serranas es una copia del siglo XVI –1516– y está realizado por distintas manos, falta la última copia de la última serrana y la 8ª completa. El cancionero de 1456 presente tres puntos:

1. La consciente y voluntaria inserción de estas serranas por parte del Marqués tras muchos de despreocupación por las mismas ha transcurrido 16 años desde la redacción de la última y ahora en el ocaso de su vida 1456 (muere en 1458). El aprecio del Marqués hacia estos poemas ha cambiado.

La decisión de copiarlas revela el deseo personal de conservarlas (sobre todo) ya que SANTILLANA prescinde en este cancionero de otros poemas menores.

2. Que la amplia antología de este cancionero haya sido supervisada por el Marqués asegura que las serranas corresponden a las que compuso y confirma la certera cifra y el cese en esta tarea desde 1440.

3. Sabemos que en los casos donde la cronología de los poemas es insegura, el orden en que se copian los poemas en este cancionero es por la fecha. Esa ordenación temporal se mantiene también en aquellas serranas que se fechan con más exactitud y por eso, en los demás casos, este principio permite decidir las fechas ante situaciones dudosas.

El *Cancionero de 1456* (el de Madrid es copia del salmantino) es importante porque sino existiera el salmantino (miscelánea) desconoceríamos casi todas las serranas. En el XVI ARGOTE DE MOLINA en *Nobleza de la Andalucía* transcribe la sexta y poco después ÁLVARO DE MONTALVAN la glosa, mientras que la 2ª es objeto de otra glosa *Coplas de Antón Vaquero de Morana*. En el *Cancionero de Palacio* se incluye la 3ª de las serranas.

Esto puede ser una consecuencia –según críticos– de la ligereza del género cuya difusión se produciría de forma oral y cantada, para esa difusión fue común a muchos poemas tanto de SANTILLANA como de otros que, sin embargo, se copiaron.

También se cree que los poemas eran tan conocidos que no se necesitaba escribirlos. Pero una de las pautas que tuvieron en cuenta los compiladores cancioneriles fue la expansión (cuanto más conocido era el poema, más probabilidad de ser escrito en una antología tenía).

En cuanto a lo tardío de la aparición de los poemas en el cancionero de 1456, hay que tener en cuenta la ausencia de estas serranas en otros poemas. En el *Cancionero de Baena* sabemos que la recopilación estaba terminada hacia 1430 por su cronología ha sido difícil incluir ninguna serrana de D. ÍÑIGO aún en el caso de que el propio BAENA le haya interesado incluir alguna de estas.

Pero en el *Cancionero de Baena* de 1430 no hay composiciones de cancioneros colectivos hasta los años 60 del XV. En esa época se copia el *Cancionero de Herbay*, el *Cancionero de Palacio*, y los *Cancioneros napolitanos* que proceden de un mismo texto común, *Cancionero de Roma*, de *Estúñiga* y *La Marciana*.

Hay 6 serranas de un poeta, CARVAJAL, que estuvo muy ligado a la corte napolitana de ALFONSO X y de su hijo. Hay que preguntar si hay conexión entre la serrana de CARVAJAL y la del MARQUÉS, LAPESA vio posibles relaciones indicando que sólo encontraba una huella segura de SANTILLANA en el estribillo de una serrana de CARVAJAL: *Viniendo de la campaña...* que, según LAPESA, deriva de la 3ª serrana del Marqués.

En un libro NICASIO asumió la teoría de LAPESA. Hoy, el cotejo detallado de los poemas no le permite mantener lo dicho, es decir, no hay relación entre la serrana de CARVAJAL y la de SANTILLANA, no la hay en el ambiente esbozado, y el estribillo de CARVAJAL no muestra una dependencia de D. ÍÑIGO porque la idea puede estar inspirada en una tradición literaria común.

Actualmente, NICASIO dice que CARVAJAL no tuvo que tomar las características de la serrana de SANTILLANA, sino de la Pastorella francesa porque las serranas de CARVAJAL tienen muchos rasgos de las serranas de pastorellas francesas. Cuando CARVAJAL se aparta de esos poemas se inspira en el ARCIPESTE DE HITA.

Las serranillas del MARQUÉS tuvieron poca circulación en su época a causa del poco aprecio que sintió por ellas el propio poeta, por eso no hay copias escritas y no se incluyen en los cancioneros colectivos del siglo XV. Todo este análisis se puede completar con un argumento que se apoya en el ambiente local que reflejan estas composiciones. Las de SANTILLANA vienen a resumir algunos de los escenarios transitados por su autor, las serranas de CARVAJAL, sin embargo, son el paradigma de una localización en tierras italianas.

Esa peculiaridad geográfica pudo haber influido también en su ausencia de los cancioneros colectivos y en el desinterés por los mismos en la corte aragonesa en Nápoles. En esa corte napolitana, en la corte aragonesa de Nápoles de donde derivan tres cancioneros conservados: *Estúñiga*, *de Roma* y *de la Marciana* (conjunto napolitano).

Los poetas de esta corte aragonesa de ALFONSO V alcanzaron un alto grado de refinamiento, pero lo más interesante es que dentro de ese ambiente napolitano, innovador, estos poetas se adhieren estrechamente a las formas tradicionales hispánicas: canciones de amor cortés donde el amante sufre sin esperanza de recompensa, cuya única influencia es la francesa, dezires amorosos similares a lo anterior, panegíricos bastante breves y serranillas, especialmente las de CARVAJAL en las que se trataba un tipo de parodia que recuerda al *L.B.A.*. Pero de modo más frecuente trata serranillas idealizadas al modo de SANTILLANA.

Las serranillas de CARVAJAL presentan la localización geográfica por tierras italianas, pero no tienen ninguna influencia del humanismo italiano. En la corte aragonesa de Nápoles hay, por tanto, poetas hispánicos establecidos en Italia, en la Corte de ALFONSO V el Magnánimo que en 1443 comienza a gobernar hasta su muerte en 1458.

La topografía debió contar a la hora de hacer los cancioneros colectivos, porque en los cancioneros colectivos parisinos –todos de tradición napolitana pero fuera de Nápoles– no se ha incluido ninguna serrana de CARVAJAL a causa de la ambientación geográfica.

Esto mismo explica la ausencia de serranas en el *Cancionero de Herbay des essarts*, un cancionero que, a pesar de su filiación napolitana, se compiló para algún importante personaje de la corte de Navarra y los italianos no interesaban.

La selección de una serrana del MARQUÉS en el *Cancionero de Palacio* responde a la preferencia, por el género, del compilador. *El cancionero de Palacio* es el más amplio repositorio colectivo de serranas. En él, además de la 3ª serrana de SANTILLANA, se incluyen las dos escritas en colaboración: la nº 9 *La serrana de Navafría* (primer verso: *De Loçoya a Navafría*) y la nº 10 *La vaquera de Verçossa* (*Machugando en Robledillo*).

La de DIEGO HURTADO DE MENDOZA, la de FEDERICO BOCANEGRA y la de MENDO DE CAMPO sólo están en este *Cancionero de Palacio* (1440) –que recoge las composiciones poéticas de Castilla y Aragón en los años de su elaboración– están sólo en este cancionero como único testimonio y no aparecen en ningún otro.

Cuando D. ÍÑIGO inicia la composición de sus serranas conoce bien la tradición galaico-portuguesa, la capacidad burlesca de JUAN RUIZ y las innovaciones de su abuelo y de su padre.

Además, SANTILLANA está impregnado de la pastorella franco provenzal, conoce sus reglas teóricas.

Esta múltiple tradición va a confluír en la composición de sus serranas que se inclinan a diferentes aspectos aunque todos reúnen una mezcla de las diferentes tradiciones.

! Serrana 5ª, la de rasgos más primitivos y la más apegada a la tradición hispánica. Tanto el nombre de la serrana como el de su enamorado son nombres rústicos, se presenta como guardiana de su territorio (vv. 16–20), ella toma la iniciativa de solicitar un regalo o gratificación sexual (25–228), el poeta se ve obligado a poseerla (29–36).

Si examinamos con más detalle vemos que no habla como una campesina, no utiliza procacidades, atrae al poeta con su canto (8–12), no presenta un aspecto tosco, ni siquiera se describen sus vestidos. Se dirige a su interlocutor cortésmente y compendia la perfección física (3–4).

Por lo que es incierta la afirmación que tenga semejanzas estrechas con las dos primeras serranas del *L.B.A.*, ocurre que sobre el recuerdo de esas serranas, SANTILLANA a mechado un motivo de la tradición galaico-portuguesa (cantora) con otros de poesía provenzal y cancioneril (hipérbole en loor de la belleza, vasallaje del caballero).

Vemos ya la confluencia de tradiciones y fuentes. Se observa también en otros poemas como la 1ª Serrana, que a pesar de su fiereza y de sus juramentos cómicos (16–19), de sus ansias sexuales (29–31), de su carácter de campesina atenuada (36–33), no viste el mal paño de las serranas (9); a pesar de todo esto, conectado con tradición ruiciana, conecta también con otros rasgos sólo explicables con un eco trovadoresco (14 ! moza de buen donaire). Además pertenece a las *Serranillas de Moncayo* a las cuales se les atribuyen, de acuerdo con una larga tradición amorosa, la capacidad de transformar al enamorado.

! Serrana 2ª.– Aún vestida al modo rural (11) es, sin embargo, al igual que las damas cantadas líricas, gentil y lozana, y tan sólo amenaza con recurrir a su dardo (20) para defenderse de los acosos de su caballero, el que toma la iniciativa (=pastorella tradicional).

Confluencia de tradiciones que vuelve a hallarse en la Serrana 3ª con nombre y atavíos campesinos pero que aparece tan perfecta (2–3) que el poeta no puede creer en su rusticidad (23–24).

! Serrana 6ª, sintetiza motivos de doble tradición: fondo de elementos localistas (recolección de aceituna,...), fondo sobre el cual el poeta nos presenta a una campesina que, por un lado lleva calzado y tocado rurales (5–8), pero son compensados por lienzos blancos (6) y un comportamiento de señora (nombre que le da el poeta), sin embargo, utiliza este nombre con reticencia tónica de lo lírico y cancioneril que conecta con la imagen de la cárcel amorosa, y expresa la imposibilidad de enamorarse por estar ya enajenado de su dama.

SANTILLANA funde elementos de tradiciones varias; si esto sucede en las cinco serranillas vistas, en la 4ª y 7ª salvando el fondo geográfico, don ÍÑIGO se centra en temas ultrapirenaicas.

! Serranilla 4ª.– Presenta con unas pinceladas a la que considera el origen de su revivir del amor olvidado; considera señora a la que presta sus servicios. La describe como culmen de la hermosura, la considera digna

de ser cantada y la arrenda de mutuo acuerdo en un paisaje donde los personajes se aprovechan para construir el locus amoenus.

Los elementos trovadorescos se remachan más en la Serrana 7^a en la que el poeta se presenta enajenado por el amor, la diseña hiperbólicamente como cumbre de la hermosura, también como cumbre de la gracia; y la pastora guarda su ganado en un locus amoenus y, para detener las insinuaciones del caballero, sabe recurrir a palabras sensatas.

! Serrana 8^a, estructuralmente cercana a pastorellas gallego-portuguesas por la ausencia de diálogo, no es otra cosa que una canción de loor a la dama en la que el poeta, sirviéndose del tópico provenzal y cancioneril (comparación) realza la belleza como superior a la de otras campesinas, pero con un nuevo recurso: cierra la composición de su propia enamorada que supera a las demás.

CONCLUSIONES

– Aún cuando las serranas fueron el género con que se inició SANTILLANA como resultado de sus lecturas juveniles, las consideró lectura menor, sin tenerlas mucho aprecio, sólo volvió a ellas en casos aislados. Esto explica su escasa circulación y su nula influencia en poetas posteriores. Sólo su interés final produjo su incursión en el cancionero.

– Poemas que resumen los motivos y características de las diferentes variedades del género, variedades tamizadas en algunos casos por elementos de la poesía cortesana amorosa. Confirmando la multiplicidad de fuentes y lecturas dimanada del deseo de saber, de búsqueda, de experimentación formal que fue la labor poética de SANTILLANA.

TEMA 12 *EL ROMANCERO*

TÉRMINO ROMANCE: Es, en primer lugar, sinónimo de lengua vulgar en oposición al latín. Luego significa la traducción en latín vulgar de una obra en latín; por último, cualquier obra escrita en vulgar.

En Francia, desde CHRÉTIEN DE TROYES (*Cligés* 1170) el término 'roman' pasó a significar un género literario de ficción en verso.

En España, además de lo visto, también se usó indeterminadamente hasta el XV para referirse en diferentes modalidades de creación.

En la primera mitad del XV, el término adquiere un sentido concreto para designar una obra literaria específica (*Viajes de Pero Tafal*) y desde mediados del XV ese término se hace casi exclusivo en Castilla para designar una forma poética específica.

Lo que se sigue discutiendo es qué forma específica determinaba lo llamado romance en el XV: poemas de libre extensión con versos de 16 sílabas con rima asonante, o poemas de libre extensión de versos octosílabos con asonancia en pares y libres los impares (ésto último es lo más probable).

Esta discusión está relacionada con si el origen del romance proviene directamente de los poemas épicos o tiene otra procedencia.

TEXTOS Y DIFUSIÓN

La transmisión manuscrita de los romances no se inicia hasta la primera mitad del XV aunque no se han conservado manuscritos medievales que reúnan colecciones de romances sueltos y los cancioneros cuatrocentistas recogen muy poco porque el tipo de poesía de estos cancioneros está muy alejada de los

romances.

El más antiguo ejemplo de un romance es el que comienza '*Gentil dona*' copiado por un estudiante de derecho catalán llamado JAUME DE OLESA en 1421.

Desfavorable o ambiguo con MENA y SANTILLANA aunque ya habían ganado el favor de los reyes.

Los cancioneros desde los años 60 recogen algunos romances sueltos, incluso aparece en alguna crónica. Con la imprenta la difusión se hace mayor.

En la edición de *Vita Christi* de Fray ÍÑIGO DE MENDOZA, después JUAN DEL ENCINA en su cancionero de 1496. NEBRIJA y F. DE ROJAS citan versos de romances. DIEGO DE SAMPEDRO habla de *Romance de Doña Laura*. En el siglo XVI la difusión es mayor.

Sólo a mediados del XVI se publican colecciones específicas de romances: *Cancionero de romances* en Amberes (se puede fechar sobre 1547-49), en 1550 se reeditó con abundantes colecciones (156 romances repartidos por temas). Algunos están tomados de la tradición oral.

CRONOLOGÍA

Hay acuerdo en suponer un periodo de tradición oral antes de ponerlos por escrito ya que los géneros de tipo popular no se ponen por escrito hasta que no gana el interés de los poetas cultos.

Las opiniones son contrarias para las fechas. Por ahora no hay una solución válida. El estudio temático puede ser fundamental. Para llegar a soluciones habría que aplicar muchos criterios.

Podemos asegurar que el romance fechado con seguridad como más antiguo es el que comienza: *Don García de Padilla ese que Dios perdonase...* que poetiza el desafío hecho al rey ALFONSO XI por HERNÁN RODRIGUEZ y que parece surgir del hecho en 1328.

Es muy posible que otro romance *Váleme nuestra señora...* en relación con la muerte de FERNANDO IV esté formado sobre un romance referido a FERNANDO III según conjeturó MENÉNDEZ PIDAL. Esto nos llevaría a situarlo a mediados del siglo XIII y nos asegura que en el XIV tenía cierta expansión.

Por otro lado, hay un grupo de romances relacionados con el reinado de PEDRO I y la Guerra Civil con Don Enrique de Trastámara; en este grupo (12), lo más designan a PEDRO I, pocos atacan a los Trastámara, lo cual es lógico porque resultaba peligroso.

Se trata de atraer partidarios y ésta fue una de las razones para considerarlo coetáneo a los hechos. También el hecho de que algunos de estos romances fueran fuente para el CANCELLER AYALA.

Hacia 1360-70, el género debía estar suficientemente consolidado.

Estos romances y todos los recogidos hasta 1550 son ejemplos de lo que llamamos el romancero viejo, pero hay que preguntarse hasta qué punto los recopiladores se dejaron llevar por sus gustos estéticos y los cambios que podría haber.

Sabemos que en la tradición oral de estos siglos abundaban versiones de un mismo romance, y, sin embargo, se deja percibir en las fuentes que son fieles a una versión.

Las fuentes para su estudio son los pliegos sueltos, obras históricas, citas sobre ello... Pero también hay otra fuente fundamental, una tradición oral por la que se ha podido restituir romances antiguos.

Esto se explica en unos casos por el carácter muy conservador de algunas regiones (noroccidental) y de algunas comunidades (sefardíes, cuyos descendientes conservan estos romances).

Lo más importante es que, gracias a esta recogida, ha sido posible encontrar romances de los que la tradición antigua sólo había conservado unos pocos, o de los que sólo nos quedaban referencias externas.

También ha sido posible conocer romances de los que no teníamos noticias, y con origen cercano a los hechos.

TÉCNICA Y ESTILO

Según la modalidad de la forma narrativa, G. DI STÉFANO diferencia entre:

· Romance cuento.– Narración articulada en una serie de acontecimientos que narra una historia completa, pueden ser muy breves o más largos (*Conde Alarcos*, *Romance de Don Fadrique*). Una historia completa, hay que entender que puede ser un trozo de vida pero completo.

· Romance escena.– Son mucho más numerosos. Esta es la estructura más característica del romancero. Narración de un suceso concreto, sin alusiones a datos externos, hecha desde un presente en el que la acción se ofrece al oyente en su desarrollo y enfocada desde la perspectiva que mejor se presta para hacer del público un testigo.

- Se utilizan las fórmulas de actualización ('ya...', 'velo...', 'velo...').
- Utiliza el inicio 'in media res'. Los apóstrofes están dirigidos a personas o lugares.
- Relato en forma autobiográfica (todo o parte)
- Final abrupto, sin que la narración termine lógicamente (fragmentarismo). Se puede enfocar desde el romance diálogo pues es la estructura del romancero que mejor da relieve, permite expresar los elementos contradictorios del pensamiento y lo convierte en debate o diálogos polémicos. También informa sobre datos que permite enmarcarlo en una historia y sus móviles.

Todo esto suele apoyarse en el uso de unos recursos que, aunque varían según los ciclos, se pueden señalar rasgos comunes en general:

Disposición del relato en tres partes

Enorme importancia del lenguaje formular propio de la poesía oral que proviene en el Romancero tanto de la épica como de la lírica.

- Repeticiones de términos de forma anafórica
- Iteraciones y paralelismos
- En parejas de sinónimos
- En epítetos para designar a personajes o ciudades.
- Recursos fónicos: figura etimológica, poliptoton, aliteración.
- Uso de expresiones propias del estilo intuitivo (M. Pidal): verbo ver, adverbios como 'ya', 'helo',... comienzos en 1ª persona o con apóstrofe.
- Uso especial con confusión aparente de los tiempos del verbo, desplazan a personajes y situaciones desde un

lejano pasado a un presente inmediato y viceversa, en saltos rápidos y aparentemente desordenados.

Desde el punto de vista léxico, se utiliza un léxico sencillo, sin rebuscamientos. Todo esto produce una economía, una sobriedad y una cierta impersonalidad de tono: parco uso de adjetivos, preferencia por la acción sobre la descripción, empleo de oración directa, escasez de lo irreal. Esto se refiere al Romancero Viejo.

CLASIFICACIÓN DE ROMANCES – Clasificación temática con datos cronológicos:

- Romances históricos
- Primitivos
- Fronterizos
- moriscos
- Romances literarios
- origen épico
- origen cronístico
- tema artúrico
- Romances de aventuras o novelescos

La primera conclusión de esta clasificación es la variedad temática y, aunque no tenemos datos para saber si ya era así en origen, sí se puede afirmar que es nota clara a fines del XV.

No hablamos de romances religiosos porque son escasos y pocos se han popularizado, se trata de un género fundamentalmente profano.

- **Romances Históricos:** derivan directamente de un hecho histórico sin la mediación de una crónica o poema épico.

1.1. Primitivo, grupo al que pertenecen los más antiguos conocidos cuya existencia es segura en las primeras décadas del siglo XIV y que tienen una finalidad primaria de información por lo que también se llaman 'noticieros' porque sirven para difundir noticias a la comunidad, noticias que pueden referirse tanto a hechos de relieve como sucesos relacionados con personas particulares que tengan trascendencia.

Por ser noticieros, la fechación es fácil en muchos casos aunque no siempre un romance que trata un hecho histórico tiene que ser contemporáneo del hecho. Es distinta la fecha presumible de un romance a la fecha del hecho histórico y a la fecha del texto.

Este tipo de romances tuvo mucha continuidad en la literatura y ha reaparecido en otros momentos de enfrentamientos bélicos importantes (Lepanto, Guerra de los Tres años...).

1.2. Fronterizos.– Aquellos cuyos temas se relacionan con los enfrentamientos cristiano-árabes en las fronteras de Al-Ándalus antes de 1492. El más antiguo de este tipo trata del cerco de Baeza que se fecha en 1368 o poco después.

La característica más llamativa de estos romances es que casi todos ellos nos cuentan las derrotas sufridas por los cristianos en la guerra de Granada, tienen propensión a los temas trágicos, hasta el punto de que cuando cantan victorias cristianas, las cuentan como derrotas moras (pérdida de Alhama).

Estos romances nos ofrecen una parte de la historia de Castilla y presentan la imagen de un reino peninsular (Granada) que estaba llamado a desaparecer.

Hay una discusión sobre si estos romances son o no noticieros, discusión basada en romances fronterizos

inspirados en las crónicas y en que en algún caso se ha probado que se ha escrito un romance histórico de tema anterior para aludir a sucesos contemporáneos.

Puede haber romances fronterizos que no son noticieros pero sí lo son la mayoría.

1.2.1. Moriscos. Temas árabes escritos con posterioridad a la conquista de Granada. A partir de 1942 dejan de ser considerados como peligro y se escriben romances con moros indulgentes, simpáticos,... iniciando una morofilia que es una moda literaria de fin del XV y que va a reaparecer por otras razones a finales del XVI y también en el Romanticismo.

Estos romances, aunque tengan trasfondo histórico, están literalizados, no se inspiran directamente de hechos históricos.

- **Romances literarios:** Toman sus temas de obras escritas, de textos anteriores.
- **Origen épico.** Inspirados en la épica hispánica y en la tradición épica francesa, sobre todo rolandiana. En algunos casos, estos romances siguen de cerca el fragmento correspondiente del poema, constituyendo refundiciones de pasajes que se desgajaron y se separaron por completo. En la mayoría de los casos, la gesta sólo les presta un punto de partida para una presentación nueva del suceso. Por ejemplo: 'elo, elo por do viene' inspirado en el *Mío Cid*.

En algunos casos, aunque la inspiración sea épica, hay que tener en cuenta que los romances pueden venir de una fuente cronística intermediaria, en algunos ejemplos es casi imposible deducir dónde está la inspiración.

Además, algunos de estos romances son bastante tempranos, aunque la mayoría son tardíos, artificiosos, elaborados,...

Una característica general es la actualización de los temas, es decir, la adaptación a los nuevos gustos del público.

Para los críticos que piensan que derivan directamente de la poesía épica, éstos serían los más antiguos.

2.1.1. Inspirados en épica hispánica, algunos de estos surgieron en época temprana y se organizaron en ciclos correspondientes a los poemas con los que se relacionan. En estos romances, el tema predominante es el conflicto del rey y el vasallo con preferencias acentuadas por el segundo.

Ciclos fundamentales: Fernán González, Bernardo del Carpio, Cid, Infantes de Lara, Condesa traidora (tardíos). Prestaron abundante material heroico a los dramaturgos de los Siglos de Oro.

- Épica francesa, básicamente rolandiana. Se puede distinguir los que surgieron de modo directo (muy numerosos) y los que proceden de poemas tardíos del ciclo carolingio, prestando más interés a los elementos sentimentales y notas fantásticas que a los elementos épicos. Esto, unido a las deformaciones de los modelos por tradición oral, lleva a las adaptaciones casi irreconocibles (caballero con nombre de espada).
- Épica griega clásica. *Conde Dirlos* que se sitúa en ambiente carolingio pero tiene su fuente en *La Odisea* a través de textos medievales.
- **Origen cronístico.** Hechos narrados en crónicas. El grupo más importante trata el asunto de la pérdida de España a manos de los árabes, culpabilidad del rey Rodrigo. La fuente principal es la *Crónica sarracina* de PEDRO DEL CORRAL (1430).

Esto hace imposible admitir la idea de romances tomados de épica primitiva

2.3. **Origen artúrico**, conectados con la tradición de esta materia; pocos y de escaso interés.

- **Romances de Aventuras**, en la escuela española se les llama 'novelescos'. Ambos nombres son poco acertados porque son romances de tema muy variado: amor (diferentes acepciones), venganza, misterio, aventuras, líricos,...

Esta temática variada se une a una ausencia de detalles localistas, la suma de esto contribuyó a su gran difusión (interés más amplio), además, la temática variada coincidía en muchos casos con un repertorio internacional de folclore y leyendas que explica que muchos estén relacionados con las 'baladas' (poemas cortos líricos). Algunos de estos romances formaron un núcleo dentro de la tradición: *Romances sefardíes de Bosnia*

AUTORES DE ROMANCES

En principio cada uno hubo de tener un autor individual aunque luego se iban retocando. A través de la transmisión oral se iba haciendo tradicional por lo que en muchos textos tienen una poliautoría. Se podía deber a muchas razones conscientes e inconscientes.

Si comparamos los romances recogidos en época antigua y los cotejamos con otras versiones

Y los comparamos con los de juglaría yugoslavos, podemos decir que la improvisación es menor. Textos se mantienen estables durante los siglos según se deduce de las versiones de algunos romances.

En las alteraciones no sólo intervinieron los recitadores, también músicos y poetas cortesanos que los adaptaban a los estilos musicales, y las ediciones en pliegos sueltos provocan un acortamiento; la recitación oral, en ocasiones, se ejecutaba sobre pliegos sueltos.

LA PROSA DEL SIGLO XV

De mayor riqueza que la centuria anterior. Obras doctrinales en las que sin que sea posible una distinción nítida, hay una triple vertiente según predomine el interés:

a) De temática religiosa: Acoge géneros y procedimientos muy variados. Por un lado está la 'hagiografía tradicional' con dos obras de Alfonso Martínez de Toledo, ARCIPRESTE DE TALAVERA (1398–1486): *La vida de San Isidoro*, *La vida de San Ildefonso* (terminadas en 1444). Se caracterizan por amplificar originales latinos anteriores, ofrecen ejemplos que estimulen la virtud de los fieles.

– Utilizando la glosa, tiene ejemplos como *Exposición del salmo ...Quoniam videbo coelos tuos* de D. ENRIQUE DE VILLENA (1924); *Glosa a San Juan Crisóstomo* de D. ALONSO DE CARTAGENA (1384–1456); *Glosa sobre el avemaría* de Fray HERNANDO DE TALAVERA.

– Comentarios sobre ceremonias o preceptos religiosos: *Sacramental* (1423 de CLEMENTE SÁNCHEZ DE BERCIAL; *Tratado sobre la misa y Confesional* de ALFONSO DE MADRIGAL 'El Tostado' (1400–1455).

– Forma epistolar: *Tratado de la consolación* de E. DE VILLENA (A Juan Fernando de Valera) 1423, se trata de una epístola consolatoria, bajo el influjo de Séneca.

De Teresa de CARTAGENA, *Arboleda de los enfermos* (década de 1450), la escribe para paliar los sufrimientos de las personas afligidas con consejos religiosos. Es un tema que retoma en *Admiración operum Dei*.

– Continúan los sermonarios.

b) De dolencia moral o profana: Enseñanza de carácter más práctico y variado. Coinciden en el didactismo pero de finalidad no esencialmente religiosa.

– Ejemplarios: Se caracterizan por estar desligados del marco narrativo árabe. Proceden de fuentes latinas y no orientales y cuya función no tiene que ver con consejos para el gobierno político o la educación general sino que los ejemplarios se hacen para enseñar a los predicadores, consejos para distender los sermones morales.

Ej: *Libro de los gatos* (desde 1350 hasta los primeros años del XV); *Libro de los exemplos por ABC* de Clemente SÁNCHEZ DE BERCIAL (intención expresa de entretener); *Spéculo de los levos* (1447–1455), es la más amplia.

– Enciclopedias: Obras que adoptan esta forma para compendiar saberes variados. Dos que están entroncadas con las viejas compilaciones escolásticas: *Visión delectable* de ALFONSO DE LA TORRE (fines de los 30); *Inventionario* de ALFONSO DE TOLEDO (1460–1474).

– Hay alguna otra obra cuya característica esencial es el diálogo: JUAN DE LUCENA escribe *Libro de Vita Besta* en 1463, tiene una perspectiva satírica, medios para conseguir la felicidad.

– Polémicas sobre la mujer:

· Pro feministas: ÁLVARO DE LUNA, *Libro de las viruosas y claras mugieres* (1446); DIEGO DE VALERA (1412–1488?) *Defensa de virtuosas mugieres*: coinciden en proponer a una serie de personajes del mundo antiguo y contemporáneo como ejemplo de comportamiento; MARTÍN ALONSO DE CÓRDOBA (¿–1466), *Jardín de las nobles doncellas* habla de la mujer cristiana.

· Anti feministas: ARCIPRESTE DE TALAVERA, *El Corbacho* (1438), se entendió como una dura diatriba contra las mujeres a causa de los múltiples vicios que les achaca. Hoy se piensa que es más bien un tratado contra la lujuria dirigido a ambos sexos, con una perspectiva moralista que conecta con una línea agustiniana. Destaca por el exquisito manejo de la lengua, al saber combinar múltiples registros del lenguaje culto con el popular.

– Tratados jurídicos, médicos, de preceptiva lingüística y literaria:

· Existe derecho civil, eclesiástico, enseñanza universitaria, libros que se escriben para justificar algo como tratados o pactos.

· Médicos: muy numerosos. Alfonso CHIRINO, Diego TORRES. También aclaran textos de ficción (laboratorio de Celestina).

· Tratado de preceptiva lingüística y literaria: Prólogo de J.A. de BAENA a `su' cancionero (1430): *El arte de trovar* de E. DE VILLENA; *Carta e proemio* del MARQUÉS DE SANTILLANA; *El arte de la poesía castellana* de JUAN DEL ENCINA (1492); la *Gramática* de NEBRIJA; *Universal vocabulario de latín y romance* (1490), historiografía.

c) Los contenidos políticos

– *Doçe trabajos de Hércules* de E. DE VILLENA: estructura muy compleja, aprovecha la tradición de una interpretación mitológica para aportar moral al momento. Lo escribió primero en catalán (autotraducción).

– Crítica política conectada con la situación de Castilla del momento: *Instrucción del relator* de FERNÁN DÍAZ DE TOLEDO: alborotos de los conversos en Toledo; *Libro de la consolación de España* (1434–1449).

– Tratados teóricos sobre la caballería: *Doctrina de caballeros* de Alonso DE CARTAGENA.

– Teoría política: RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE ARÉVALO: *Summa de la política, El vergel de príncipes*; JUAN DE ALARCÓN.– *Libro del regimiento de los señores*.

d) La Historiografía.– Es una variante de lo anterior. En comparación con los siglos anteriores, destaca, no sólo por la abundancia, sino por la diversidad, por el detallismo en las descripciones bélicas y tipográficas, por las diversas opiniones de autores sobre los sucesos, por el empleo de documentación contemporánea y por la preocupación estilística y retórica a veces aprendida en los grandes historiadores latinos, esto es tan importante en ocasiones, que muchas obras en Castilla se escriben en latín.

En cuanto a las compuestas en romance nos encontramos con varios que rebelan todavía una pervivencia de la tradición alfonsí y que en algunos casos son compendios sobre personajes relevantes del pasado (*Fernán González*) y en otros son compilaciones o sumarios de la historia de España que toman muchas noticias de obras alfonsíes (*Crónica de 1404, Estoria del fecho de los godos, Atalaya de las coronicas* de A. TALAVERA en 1443).

Junto a estas obras, se escriben otras compilaciones históricas pero deslindadas de modelos alfonsíes, entre ellas encontramos la obra de PABLO GARCÍA DE SANTAMARÍA *Summa de coronicas de España* que comprende una historia peninsular que sin renunciar a datos universales, se extiende desde los orígenes míticos hasta 1412; y ya en el reinado de los REYES CATÓLICOS, DIEGO DE VALERA escribe una compilación llamada *Crónica abreviada* o '*La Valeriana*' 1482, que fue una de las primeras obras de historia castellana editadas.

Desde otro punto de vista, a mediados de siglo DON CARLOS, príncipe de Diana, redactó una crónica de los reyes de Granada para apoyar su pretensión a ese trono.

Mientras que LOPE GARCÍA DE SALAZAR en *Libro de las bienandanzas y fortunas* (1471–79) se preocupa sobre todo de asuntos genealógicos y de historia local con muchos datos ficticios.

En el siglo XV, el interés de los historiadores se centra en el presente inmediato, se comprueba en las crónicas de reinado que, centradas en actividades regias, ofrecen varios paradigmas para cada

periodo:

- Sobre JUAN II tenemos a ALVAR GARCÍA DE SANTAMARÍA, autor de la crónica oficial, crónica refundida por GALINDEZ DE CARVAJAL en 1517; en 1500 se hizo un extracto llamado *Cosas sacadas de la historia del rey Don Juan II*. Pero, además, se ocuparon de su reinado de modo más incompleto PERO CARRILLO DE HUETE, autor de *Crónica del halconero* y LOPE DE BARRIENTOS con la *Refundición del halconero*.

- En el caso de ENRIQUE IV, la crónica oficial es escrita por ENRIQUEZ DEL CASTILLO, pero, además, ALONSO DE PALENCIA compuso una crónica en latín que, a su vez, fue la fuente de otra de DIEGO DE VALERA llamada *Memorial de diversas hazañas*.

- De los REYES CATÓLICOS conservamos un texto anónimo llamado *Crónica incompleta* que trata de los primeros años de reinado; otra obra de DIEGO DE VALERA llamada *Crónica de los Reyes Católicos* que llega hasta 1488; FERNANDO DEL PULGAR escribe una *Crónica de los señores Reyes Católicos Fernando e Isabel* que abarca hasta 1490; por último, ANDRÉS BERNANDEZ abarca el reinado completo en su obra *Historia de los Reyes Católicos: Don Fernando y Doña Isabel*.

CRÓNICAS PARTICULARES pretenden destacar el poder político y la influencia social de nobles

relevantes y valores caballerescos y peculiaridades de la vida cortesana.

– *El Victorial o Crónica de Don Pero Niño* compuesta por G. DÍEZ DE GÁMEZ, son interesantes los episodios náuticos relacionados con libros de viaje.

– *Crónica de Don Álvaro de Luna* (después de 1453) por GONZALO CHACÓN

– *Hechos del Maestre de Alcántara Don Alonso de Monroy*, ejemplo del enorme interés de las ordenes militares.

Las crónicas particulares guardan una relación estrecha con los libros históricos de sucesos particulares, la pretensión de estos libros es immortalizar un hecho concreto y su muestra más representativa es *Libro del paso honroso de Suero de Quiñones* donde un notario (Pero Rodríguez de Tena) hace un resumen minucioso de la defensa de 1434 para mostrar la primacía de su dama, Don Suero realizó una gran batalla en el puente sobre el río Orbigo en León (importancia de valores caballerescos en la época).

BIOGRAFÍA

– Encontramos el ejemplo de la primera mujer documentada como escritora, se trata de LEONOR LÓPEZ DE CÓRDOGA, en sus *Memorias autobiográficas* cuenta su vida desde que a los 7 años, al triunfar ENRIQUE DE TRASTÁMARA, muere su padre y ella y toda su familia es encarcelada, hasta los primeros años de libertad en los que consigue recuperar un cierto bienestar material.

– Semblanzas breves de diversos personajes (reyes, nobles, eclesiásticos,...) entran en la etopeya:

· *Generación y semblanzas* de GERMÁN PÉREZ DE GÚZMAN (1450)

· *Claros varones de Castilla* de FERNANDO DEL PULGAR

Ambas son editadas en 1486.

LIBROS DE VIAJES

Pretenden conjuntamente informar, pero hacerlo con un gran cuidado por la forma de expresión y no desdeñan el empleo de recursos retóricos propios de las obras de ficción, estos libros se concentran en el relato de un recorrido físico o real, o que se pretende como tal.

Este recorrido se expone en forma de itinerario y prestando una atención especial al orden cronológico, a la descripción totalizadora del espacio (interesa todo lo que ven) prestando una preferencia especial a la descripción de ciudades y a aquellos sucesos que conllevan un carácter legendario, maravilloso.

Se presentan como obras basadas en la experiencia del viajero lo que se debe a la pretensión de verosimilitud; a lo largo del siglo presentan una evolución que da lugar a diferentes fórmulas y modalidades que derivan en parte de las diferentes circunstancias en que se inspiran. Por ejemplo: *Libro del Infante Don Pero de Portugal*, sólo se conoce la versión del siglo XVI pero se integra en la variedad del relato novelesco de viajes (no se realiza) muy imbricada con los libros de aventuras y narra un supuesto viaje hecho por el protagonista en los años 20: el narrador enjareta motivos de la biografía individual con otros procedimientos de viajes reales.

· *Embajada a Tamorlan* originado por causas políticas (1406–1412), GONZÁLEZ DE CLAVIJO, cuenta la embajada que, por encargo de ENRIQUE III, había llevado a cabo a Samarcanda entre mayo de 1403 y marzo de 1405 para entregar a Tamorlan cartas y presentes de ENRIQUE III.

A pesar del objeto del libro, no es propiamente un relato de embajada, es ante todo un itinerario, se enmascaran los resultados políticos de la misión diplomático.

- PERO TAFUR, *Andanzas e viajes por diversas partes del mundo habido* en el prólogo de esta obra, el autor cuenta un viaje que hizo entre 1436 y 1439 por varias ciudades italianas, por el Próximo Oriente y por el Imperio alemán y zonas limítrofes. El libro, sin embargo, lo escribe veinte años después (1453–1457) ante la conmoción que le causa la caída de Constantinopla en manos de los turcos.

Dice que había hecho el viaje para emular las proezas caballerescas, pero en el libro la causa fundamental es mercantil, además del gusto personal de conocer otros lugares.

- CRISTÓBAL COLÓN, narra la explícita intención de descubrir y colonizar otros mundos y esta intención se ve cuando, en un castellano aporuguesado, escribe tres relaciones sobre los cuatro viajes que hizo y un *Diario* del primer periplo que resulta ser el primer diario de náutica conocido en la Península Ibérica.

- En 1498, MARTÍNEZ DE AMPIES publica *Peregrinación a Tierra Santa*, la traducción de un libro de B. De BREINDEBACH, interesante como ejemplo de la gran variedad de tradiciones que se hace de textos del siglo XV y porque testimonian la pervivencia del interés por las guías de peregrinación (interés fundamentado por razones espirituales).

No pocas obras citadas de historiografía y libros de viaje, sobre todo *El Vitorial* y los tratados de caballerías, rebosan elementos de ficción que toman todos los libros de aventuras. Esa inclusión llega al punto que, hacia 1430, PERO DEL CORRAL escribe *Crónica Sarracina* que se presenta como obra de características históricas pero que se limita a utilizar el molde cronístico para enmarcar un relato caballeresco de ficción.

Paralelamente a estas obras, y en los últimos decenios, RODRIGUEZ DE MONTALVO completa la refundición del *Amadís de Gaula* cuya génesis está en la primera mitad del XIV, agregándole un tamiz ideológico que, coincidente con las ideas de los tiempos de los REYES CATÓLICOS, transforma al caballero primitivo en un cortesano razonador y religioso. Esta obra no se conoce hasta 1508 poniendo el cimiento de los libros de caballerías.

El género más típico de esta época es el de los **LIBROS SENTIMENTALES** cuyo comienzo se sitúa en el *Siervo libre de amor* de JUAN RODRÍGUEZ DE PADRÓN (1440) cuya nómina completa la obra anónima *Triste deleitación* (1465); dos obras de DIEGO DE SAMPEDRO: *Tratado de amor de Arnante y Lucelda* (1467–1481) y *Cárcel de amor* (1483–1492); y los libros de JUAN DE FLORES *Grisell y Mirabella* (1480–85) y *Grimalde y Galisa*.

En el origen confluyen elementos de libros de aventuras, motivos de lírica cancioneril, de poesía alegórica y folclore y, en los más tardíos, también ficción sentimental italiana, sobre todo, *Fiammetta y Filocolo* de BOCACCIO y la *Historia de duobus amantibus* de ENEAS SILVIO.

El argumento de estos libros recoge una relación amorosa en un ambiente burgués o aristocrático y con desenlace infeliz; tiende a exaltar el amor y, más concretamente a la mujer mediante análisis emocional y conflictivo de los sentimientos mezclando erotismo y sentimientos.

Los protagonistas, masculino y femenino, reflejan características de amantes cortesanos (poesía cancioneril), se mueven en un mundo abstraído de la realidad y que contribuía a un tono lírico.

Contenidos que se expresan en relatos de breve extensión que alternan la narración en 1ª y 3ª persona con el intercambio de cartas y la inclusión de discursos, debates y recurrencia a la alegoría. Al mismo tiempo se recurre al uso de una terminología común que da lugar a clichés léxicos, en ocasiones se usa lenguaje esotérico para iniciados que convierte los textos en novelas con clave, clave que se puede encontrar en detalles

autobiográficos.

Cada autor agrupa esos motivos de diferente manera, lo que contribuye a la evolución del género, género que penetra en el siglo XVI hasta que en 1548 JUAN DE SEGURA publica el último libro sentimental *Proceso de cartas de amores* (1ª novela moderna totalmente en forma epistolar).

EL TEATRO DEL SIGLO XV

A pesar de que tenemos en castellano un texto tan temprano como el *Auto de los Reyes Magos*, en los siglos XIII–XIV sólo tenemos referencias indirectas del resto.

En el XV las noticias se multiplican pero además, contamos con un grupo de obras que permiten contextualizar las referencias y acceder a un conocimiento más amplio.

a) Teatro ligado a fiestas religiosas.–Las iglesias no dejaron de ser un lugar privilegiado de representación, probado por las informaciones durante distintos momentos del siglo de las dramatizaciones que se hacían del tradicional tema de la Sibila en las iglesias de Toledo, León y Córdoba.

También por informaciones cronísticas: en 1464, en la Iglesia Mayor de Jaén se representa la *Estoria del nacimiento de nuestro señor e salvador Jesucristo e de los pastores*. La misma Iglesia había asociado desde muy pronto el teatro con los núcleos urbanos (desde mediados del XIII y especialmente con relación del Corpus, la iglesia había apoyado la relación de la representación con las ciudades). Esta asociación se tradujo en dos aspectos: ampliación de espectadores y enriquecimiento de teatro sacro con ingredientes del teatro profano (gigantes, juglares,...).

El teatro religioso, sin abandonar su carácter doctrinal y cristiano (es controlado), fue adquiriendo progresivamente un valor autónomo como espectáculo festivo.

La mejor muestra de esto en Castilla son los datos que desde 1425–26 se acumulan sobre una granadísima actividad dramática en la ciudad de Toledo, la cual, de acuerdo con precedentes anteriores, se relacionaba ya también con la fiesta de Pentecostés, Asunción, Virgen de Agosto y Presentación, a las cuales se unen desde 1445 múltiples datos sobre las representaciones dramáticas del Corpus que se convirtió en fiesta urbana y no sólo religiosa.

De esta ebullición toledana del XV quedan menciones más concretas sobre 33 autos que con un total de 62 representaciones se escribieron entre 1493 y 1510 y de los que han sobrevivido el guión de uno de ellos, un fragmento de 10 versos de otro, y completo sólo el *Auto de la Pasión* de ALONSO DEL CAMPO.

Esa actualidad no se circunscribió a Toledo, también se hacían escenificaciones desde 1447 en Murcia en el Corpus donde participaban iglesias, gremios y municipios; en Oviedo en 1449 hay un documento que dice que la representación del Corpus se acostumbra a representar. Debieron tener éxito en Guadalajara aunque no tengamos textos porque en 1500 el Cabildo de Toledo encarga la puesta en escena de todas las obras a un vecino de Guadalajara que llevó elementos nuevos a las representaciones.

GÓMEZ MANRIQUE (1412–1498) Autor entre 1458–81 de un texto breve *Lamentaciones fechas por la Semana Santa* dentro de la tradición que fue el ciclo de la Pasión; y antes de una representación del nacimiento de Jesucristo.

Lo más importante no es la temática, sino que es un texto por petición de su hermana María que era vicaria de un convento, se quiere representar la obra en el monasterio por las propias monjas. Constituye el antiguo ejemplo que conocemos de una variedad de dramaturgia de Satán ! teatro de cenobio con el que conecta una obra anónima, *Auto de la huida a Egipto* que se copió en 1500 en un monasterio de clarisas. También el *Auto*

del *Día de la Pasión* escrito sobre 1510 para el monasterio de Nuestra Señora de la Cruz.

b) Asociado a fiestas profanas. – Abundan en el XV las noticias sobre representaciones dramáticas conexas con acontecimientos que estimulaban la diversión colectiva de un grupo local o familiar junto a las obras que amenizaban sucesos de interés más amplio y con relación a las cuales encontramos el término 'entremés' en su estricta acepción dramática (coronaciones regias, entradas solemnes de un obispo,...).

Estas obras buscaban el lugar de recepción en la calle, pero en simultaneidad con ese teatro se manifiestan en el siglo XV fórmulas dramáticas restringidas a pequeños grupos de religiosos o laicos, los cuales, en ocasiones, se implicaban en las representaciones y cuya temática podía recoger tanto asuntos religiosos como profanos; testimonios de un público laico.

Así, al menos desde 1461 según las crónicas, se representaban en el palacio jienense durante las celebraciones de Navidad una obra llamada *Estoria de cuando los reyes vinieron a adorar y dar sus presentes a nuestro señor Jesucristo*.

Sabemos también que JUAN DEL ENCINA escribió sus obras sobre la natividad para escenificarlas en el palacio salmantino de los Duques de Alba en 1492.

La obra *Égloga* de FRANCISCO DE MADRID (1495) es muy posible que se representara en la corte ya que tiene un propósito de propaganda política; el autor defiende las ideas de Fernando el Católico.

En los círculos cortesanos y palaciegos donde también se representaban textos de temática religiosa, se acaban imponiendo piezas de contenido profano cuya génesis y evolución se apoyan tanto en el incremento de festejos asociados a la nobleza como en la singular atracción que todo tipo de manifestaciones teatrales despiertan en los nobles de la época.

En estas circunstancias surgió un espectáculo unido a fiestas cortesanas: 'momos' ! textos breves que incorporaban disfraces, música y bailes y cuya expansión en Castilla conocemos primero por citas documentales y cronísticas; luego, por la aportación de GÓMEZ MANRIQUE (1467) con su obra *Un breve tratado para unos momos*. Además, por la obra de FRANCISCO HOMER *Momeria*, anterior a 1498.

El público, acostumbrado a escuchar literatura y a verla recitada y cantada, debió recibir como texto de carácter dramático una buena cifra de los que hoy llamamos poemas y canciones de preguntas y respuestas (coplas de PUERTO CARRERO, *Diálogo entre amor y un viejo* de RODRIGO DE COTA) con dos o más interlocutores.

También, aunque el origen de las danzas de la muerte no está en el teatro, sí se escenificaron. Otros textos como las *Altercationes*, disputa de carácter religiosa, pastorellas o serranillas y otras muchas debieron ser sentidos como textos de carácter dramático. Esto explica que cuando ALONSO DEL CAMPO escribe su obra coloca al principio una parte sustancial de la *Pasión trovada* de DIEGO DE SAN PEDRO que él siente como texto dramático.

En el paso del XV al XVI nos encontramos con dos grandes autores: JUAN DEL ENCINA (1468–1530) y LUCAS FERNÁNDEZ (1474–1542) cuyas obras acogen las diversas tradiciones y variados elementos de dramaturgia medieval, convirtiendo el amor en el núcleo de sus piezas más doradas. Crean un teatro post-medieval o pre-renacentista bastante alejado de presupuestos anteriores.

En coincidencia con la primera producción de estos autores, surge *La Celestina*, obra desconectada totalmente con el teatro romance coetáneo y que, a pesar de eso, se alza con la más eximia tragedia de la cultura occidental.

Es un texto que aparece en dos versiones:

1) Una versión corta llamada *Comedia de Calisto y Melibea*, de 16 actos; sin nombre de autor, en la cual al final se indica que fue publicada en Burgos en 1499. Esta primera versión se vuelve a publicar en Toledo en 1500 con una serie de complementos: carta del autor a un amigo, versos acrósticos en copla de arte mayor que leídos de forma conveniente nos informa del nombre del autor, el lugar de nacimiento y el argumento general de la obra.

A final de los actos se añaden seis coplas del corrector donde se explica cómo ha de leerse el acróstico inicial.

Aún en 1501 se publica en Sevilla una edición de esta versión aunque añadiendo un incipit entre el acróstico y el argumento general.

Por tanto, la versión corta no presenta ningún problema en cuanto a la extensión y a la fecha de impresión.

2) Versión larga llamada *Tragicomedia de Calisto y Melibea*, consta de 21 actos en la que los 5 actos nuevos se intercalan entre el 14 y el 15 de la edición anterior; esto consigue variar totalmente el final del antiguo acto 14; en esta parte llamada Tractado de Centurio es un personaje que no estaba en la versión corta.

Además, se hacen adiciones, variaciones y alteraciones en todos los actos de la versión corta, excepto el primero. Se producen cambios en los preliminares y final de la obra.

Antes del incipit incluye un prólogo con reflexiones morales y sobre el título y significado de la obra.

Al final, antes de los versos, se añaden tres coplas del autor con indicaciones morales sobre el propósito del libro.

Conservamos una edición definitiva que apareció en 1502 en diversos lugares; esta fecha es la primera que consta de una edición de esta versión, sin embargo, esta fecha despistó a la crítica que creyó que era la fecha de publicación; hoy sabemos con seguridad que estas ediciones son falsas, piratas, posterior a 1516 en todos los casos.

Aparece la fecha de 1502 porque los impresores utilizaron alguna edición de ese año en una de las ciudades y dejaron el colofón de la obra para darle marchamo de más antigüedad, lo importante es que indica que en 1502 ya se había editado.

En 1514 aparece una edición de Valencia, cuidada por ALONSO DE PROAZA, se publica una edición en cuyo colofón se dice que fue impresa en Salamanca en 1500, la deducción más común es que ya hubo en 1500 una edición de la obra en Salamanca.

Esto explica que durante mucho tiempo, las ediciones más cuidadas utilizaran para los 16 actos de la versión primera la edición de Burgos y para los actos añadidos la de Valencia de 1514.

Hoy día, un equipo de investigadores dirigido por P. BOTTA y F. LOBERA ha publicado el resultado de estudios textuales, utilizan la edición crítica del texto y esos estudios llevan a dar una gran prioridad a una edición (Zaragoza, 1507) que se pensaba que era alejada del texto de ROJAS; sirviendo para poner en candelero la importancia de esta edición junto con la princeps.

