

LA REFORMA POÉTICA DE SANTILLANA

Armando LÓPEZ CASTRO
Universidad de León

En la historia de la Europa medieval hay un marcado contraste entre los siglos XI, XII y buena parte del XIII, dominados por la expansión y la estabilidad, y el panorama cambiante de los siglos XIV y XV, en donde los efectos de la crisis, como la recesión económica, la anarquía nobiliaria y el desorden moral, afectaron a los cambios artísticos. Respecto a la Península Ibérica, la pretendida equiparación entre Renacimiento español y castellano ha postergado frecuentemente la influencia de la cultura catalano-aragonesa, que fue la vía natural de penetración del Humanismo emanado de Avignon, donde vivió Petrarca desde 1311 hasta 1353. Los nuevos ideales humanistas y renacentistas, pues Humanismo y Renacimiento son caras de la misma moneda, entran en la Corona de Aragón desde 1350, gracias a la labor de dos personalidades, Juan Fernández de Heredia (1310-1396), súbdito de los reyes de Aragón y cuya biblioteca, que causaba el asombro de Coluccio Salutati, fue adquirida, en su mayor parte, por Santillana, y Pedro de Luna (1328-1423), el futuro Benedicto XIII, relacionado familiarmente con la nueva casa reinante en Castilla de los Trastámara y punto de unión entre el Renacimiento aragonés y castellano, y en la Corona de Castilla desde 1400, merced al ejemplo del canciller Pero López de Ayala (1332-1407), educado en Avignon bajo la protección de su tío el cardenal Pedro Gómez Barroso y que pone en marcha el Humanismo renacentista en Castilla, aunque éste no tiene el apoyo oficial de la monarquía y sólo circula en algunas cortes de los nobles. A la corte aragonesa del rey don Fernando I llega, en 1412, Íñigo López de Mendoza (1398-1458), sobrino-nieto del canciller Ayala, que se educa en el círculo de don Enrique de Villena (1384-1434) desde 1412 hasta 1418, estableciéndose entre ambos una profunda amistad, como lo prueban la dedicatoria de don Enrique de su *Arte de trovar* (1433) a Santillana y la *Defunsi3n de don Enrique de Villena*, que éste escribe a la muerte de su maestro y amigo en 1434. La inspiraci3n pagana del plauto, la influencia de la *Divina Comedia* de Dante y el latinismo del lenguaje revelan una asimilaci3n de las preocupaciones renacentistas de los humanistas italianos, intensificadas más tarde en los reinados de Alfonso V de Aragón y Juan II de Castilla. Si los nuevos ideales humanísticos pudieron arraigar en Castilla a partir de 1400, ello

fue debido a que las traducciones de los autores greco-latinos se habían convertido en lectura de prestigio para la nobleza.¹

Las épocas de transición, como el pasaje de la Antigüedad a la Edad Media, la transformación del estilo románico en gótico y el advenimiento de la nueva forma del espíritu humanista, que cambia el "tono de la vida" en el curso del siglo XV, son momentos de tensiones extremas, de profundos contrastes, en los que la conciliación de contrarios da lugar, a nivel expresivo, a un lenguaje lleno de ambigüedades, paradojas y juegos de palabras, recursos todos ellos basados en la ingeniosidad, máxima aspiración del poeta cortesano. Bajo la aparente sencillez se esconde a menudo una intensa sutileza, cuyo simbolismo da al poema otra posibilidad de sentido. Y junto al ingenio, que se traduce en capacidad de penetración, la prudencia en el trato social ("Era ome agudo y discreto", dice de Santillana Fernando del Pulgar en sus *Claros varones de Castilla*), que son las dos virtudes principales del caballero cortesano. Si la conjunción de fortaleza y sabiduría había sido el ideal de la educación nobiliaria en la Edad Media, el vínculo entre agudeza y discreción lo será del caballero renacentista, que compite a la vez con la lanza y la pluma en una serie de pruebas, para salir airoso de las cuales el manejo de la palabra, de las artes de la conversación, que el humanismo elevó a norma de comportamiento social, resulta imprescindible. Juego y poesía, implicados el uno en el otro, constituyen la esencia de la lírica cortesana.²

La trayectoria de un escritor viene siempre marcada por dos momentos interdependientes: Un período inicial de búsqueda, en el que se forma y aprende a separar lo esencial de lo accesorio; y un período posterior de madurez, en el que, tras un proceso previo de asimilación, nos ofrece sus mejores resultados. En el caso de Santillana, el límite entre los dos períodos viene dado por el *Arte de trovar* (1433) de Enrique de Villena, obra que influye de

¹ Para el estudio del Renacimiento español, es importante el libro de Helen Nader, *The Mendoza Family in the Spanish Renaissance: 1350-1550*, traducido por J. Valiente Malla con el título de *Los Mendoza y el Renacimiento español*, Guadalajara, Institución Provincial de Cultura "Marqués de Santillana", 1985, si bien toma como epicentro del Renacimiento español la familia castellana de los Mendoza y no tiene en cuenta la aportación catalano-aragonesa. En este sentido, véase el trabajo de J.B. Avallé Arce, *Lecturas (Del temprano Renacimiento a Valle-Inclán)*, Potomac, Maryland, Scripta Humanistica, 1987, pp.2-18.

² Para el estudio del juego como fenómeno cultural, aplicado a la transición entre la Edad Media tardía y el incipiente Renacimiento, véase el breve e iluminador trabajo de J. Huizinga, *Homo ludens*, Madrid, Alianza, 1972, pp.143-161. En cuanto a la caracterización de la agudeza cancioneril, tengo en cuenta el estudio de J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago, Universidad, 1995.

cisivamente en sus inquietudes humanísticas y poéticas, pues su concepción y reforma de la poesía, que cubre varios géneros, se entiende, en gran medida, desde la comparación del *Prohemio e carta al condestable de Portugal*, preparado entre 1445 y 1449, con la obra de Villena. Un joven como Santillana, que se inicia en la lectura y práctica de la poesía a comienzos del siglo XV, tenía ante sí tres referencias básicas:

1) La cultura literaria trovadoresca, que tiene sus raíces en el siglo XII, con el código vasallático del *cursus honoris* y que, a partir del siglo XIV, había quedado reducida a pura convención formal. De ella vienen dos géneros consolidados: la *canción* , breve, amorosa y de carácter musical; y el *dezir* , más extenso, alegórico y de carácter narrativo. Si el proceso reductivo de la *canción* fue un rasgo de la poesía cancioneril, el didactismo progresivo del *dezir* tal vez se deba a la influencia de su tío abuelo, el canciller Pero López de Ayala, quien fue su tutor y verdadero artífice del cambio poético que tuvo lugar en Castilla a comienzos del siglo XV, decidido a defender la cristianización de la cultura profana y a salvar el carácter moral de la poesía en una época turbulenta.³

2) La tradición de la poesía gallego-portuguesa, en la que Santillana empezó a formarse desde sus años juveniles, según él mismo nos recuerda en el *Prohemio* (“Acuérdome, señor muy magnífico, syendo yo en hedad no provecia, mas asaz pequeño moço, en poder de mi avuela doña Mençía de Cisneros, entre otros libros, aver visto un grand volumen de cantigas, serranas e dezires portugueses e gallegos”), en donde no sólo habla del gallego-portugués como lengua de la poesía lírica (“que non ha mucho tiempo qualesquier dezidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluzes o de la Estremadura, todas sus obras conponían en lengua gallega o portuguesa”), sino también de los procedimientos artísticos más usuales en dicha lírica (“asý commo *maestría mayor e menor, encadenados, lexaprén e manzobre* ”). Todo lo cual viene a confirmar que, aunque el gallego había iniciado su decadencia a partir de la muerte de don Dionís (1278-1325), nieto de Alfonso X, sus formas métricas, especialmente la *cantiga de amigo* y la *serrana* , siguen presentes en los poetas del *Cancionero de Baena* (hacia

³ El mejor estudio de conjunto sobre las formas poéticas sigue siendo el de P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age* (Rennes, Plihon, 1949-1952, 2 vols.; reimpresión, Genève-París, Slatkine, 1981), en donde nos ofrece un desarrollo de la *canción* (Vol. II, pp. 263-290) y del *dezir* (Vol. I, pp. 239 y ss.). En cuanto al cambio poético señalado, véase el ensayo de J. Gimeno Casaldueiro, “Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del siglo XV”, *Hispanic Review* , XXXIII, 1965, pp. 1-14.

1430). La cantiga de serrana de su abuelo Pero González de Mendoza ("Menga, dame el tu acorro / e non me quieras matar") y el famoso cosante de su padre Diego Hurtado de Mendoza ("Aquel árbol que vuelve la foxa/ algo se le antoxa"), ejemplo de poesía paralelística, revelan un grado de asimilación que va más allá del intento "Por amar non saybamente". Tanto la técnica paralelística de la cantiga de amigo como la pervivencia del zéjel en la tradición castellana, debida sin duda al influjo de las *Cantigas de Santa María*, ponen de relieve la continuidad de una tradición popular de la que no era fácil sustraerse.⁴

3) El contacto con Italia. La nobleza castellana de la primera mitad del siglo XV tendió a fundir su formación medieval con la actividad filológica de los humanistas. Los años que Santillana pasó en la corte aragonesa le permitieron ponerse en contacto con los poetas catalanes, que fueron los primeros en interesarse por los humanistas italianos, Dante, Boccaccio y Petrarca, y a través de ellos, por los clásicos greco-latinos, pero sin atreverse a prescindir de la tradición medieval, pues tanto el *dezir* alegórico como el soneto, las dos modalidades más importantes de los últimos años del Marqués, se habían practicado en el medioevo italiano y español. Hay, sin embargo, una diferencia: Mientras en el *dezir* Santillana sigue el camino abierto por Francisco Imperial, que en sus decires narrativos tuvo en cuenta tanto los *dits* franceses del siglo XIV como la alegoría dantesca, aunque introduciendo algunos cambios importantes, como el uso del debate, la sustitución del verso de arte mayor por la octava silábica de tres rimas y la mayor extensión del poema, su mejor conocimiento del *soneto* ("E esta arte falló primero en Ytalia Guido Cavalgante, e después usaron d'ella Checo d'Ascoli e Dante, e mucho más que todos Françisco Petrarca, poeta laureado", nos dice Santillana en la *Carta a doña Violante de Prades*) le permitió familiarizarse con una forma métrica ajena a la tradición lírica castellana, intentando adaptar la imitación petrarquista a un lenguaje cancioneril que por entonces empezaba a mostrar ya los primeros signos de agotamiento. A pesar de que la admiración espa-

⁴ Para los textos de Santillana, tanto en verso como en prosa, sigo la edición conjunta de M.Kerkhof y A.Gómez Moreno, *Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Obras completas*, Barcelona, Planeta, 1988. Tengo también en cuenta las ediciones de Régula Rohland de Langbehn, *Comedieta de Ponza, Sonetos, Serranillas y otras obras*, Barcelona, Crítica, 1997; y la más reciente de M.A.Pérez Priego, *Poesía lírica*, Madrid, Cátedra, 1999, aunque en ella faltan los Sonetos.

En cuanto a la etapa final de la lírica gallego-portuguesa, remito, entre otros, a los ensayos de A.Deyermond, "Baena, Santillana, Resende and the Silent century of Portuguese Court Poetry", *Bulletin of Hispanic Studies*, 59, 1982, pp.198-210; y de G.Tavani, "L'ultimo periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un'esperienza poetica", *Revista da Biblioteca Nacional*, 3, 1983, pp.9-17.

ñola por Dante persistió a lo largo del siglo XV, como lo prueba el manuscrito de la *Divina Comedia* en italiano, acompañado de la traducción de Villena y de las notas textuales del propio Santillana, posiblemente sea Petrarca, que recoge y transmite el platonismo cristiano del *Dolce stil novo*, donde el amor humano es muestra de la belleza divina, el que mejor supo convertir la expresión en autoconciencia, en transfiguración de la vida interior. La preocupación de Santillana por la fijación última de sus textos, que tanto nos recuerda el minucioso trabajo de Petrarca hasta alcanzar la forma definitiva, va en contra de cualquier amaneramiento y estéril repetición de esquemas, según parece indicar “al itálico modo”, sino que apunta a un lenguaje poético en tensión, que no hace más que reflejar una realidad existencial, la *fidelidad* a una pasión amorosa que abarca la vida entera, que tal vez sea la suprema lección que Petrarca, a través de Santillana, ha dejado a Boscán y Garcilaso.⁵

Etimológicamente, los cancioneros son repertorios de *canciones*, compuestas para ser cantadas o recitadas con acompañamiento musical en el espectáculo cortesano. El *Cancionero de Baena*, que permite seguir la trayectoria de la poesía castellana desde la herencia gallego-portuguesa hasta las nuevas formas venidas de Italia, nos ofrece una serie de consideraciones sobre la creación poética, ajenas a la actividad del juglar o del clérigo. Con el objeto de dar a conocer esta escritura propia de la poesía, Juan Alfonso de Baena, poeta y recopilador, escribe un *Prólogo*, en el que elogia la escritura de la historia, cuya prosa escrita en lengua vulgar había alcanzado un gran prestigio literario con Alfonso X, describe la vida cortesana, subrayando su carácter lúdico, y establece las condiciones de la *poetrya e gaya çiençia*, cuya sutileza sólo puede ser alcanzada por los que fingen estar enamorados y conocen las técnicas del trovar (“porque es opinión de muchos sabios que todo hombre que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe e como debe e donde debe, afirman e dizen qu’el tal de todas buenas dotrinas es dotado”). Esta declaración de las exigencias del arte cancioneril, basada en la condición de amador y en la experiencia cortesana, es asumida por los otros cancioneros, *Cancionero de Stúñiga*, *Cancionero de Herberay des Essarts*, *Cancionero de Palacio*, *Cancionero General*, en los que se recogen las composiciones de los mejores poetas del siglo XV, contribuyendo así a la

⁵ En cuanto a la penetración del petrarquismo en la Península Ibérica, tengo en cuenta los trabajos de M^a P. Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987; F.Rico, *El sueño del humanismo. De Petrarca a Erasmo*, Madrid, Alianza, 1990; y A.Deyermond, “The double Petrarchism of Medieval Spain”, *Journal of the Institute of Romance Studies*, 1, 1992, pp.69-85.

unificación del gusto artístico y de los géneros literarios, y la temática amorosa se perfecciona gracias a la estilización de las formas fijas.

Dos géneros destacan en la poesía de esta época: la *canción* y el *dezir*. La canción es un poema amoroso de forma fija, destinado al canto y formado por una estructura tripartita: Un inicio o *cabeza* de tres a cinco versos, que expresan el motivo central del poema; una parte medial o *variación*, que suele ser una redondilla, con rimas diferentes a las de la cabeza; y una parte final o *vuelta*, que retoma las rimas de los versos iniciales. Este es el esquema básico de la canción en la segunda mitad del siglo XV, pues en la primera ofrece una mayor flexibilidad. Dada la confluencia de distintas formas poéticas, no resulta fácil trazar una evolución diacrónica de estos géneros ni en las formas métricas ni en los motivos temáticos. Mientras que algunos tópicos, como la transformación del amante en el amado o la contemplación en la amada, son relativamente tardíos, la sustitución de la *cantiga de amor*, de estructura variada, por la *canción*, de estructura fija, en la segunda mitad del siglo XV, fue un proceso lento, en el que el cambio de sensibilidad poética, que afectó tanto al estrofismo como a las combinaciones métricas, se mantuvo vigente hasta el segundo cuarto del siglo XVI, cuando cambió la música y ésta cedió su lugar a la *glosa*.

Entre tanto, los poetas de la generación de Santillana lucharon por liberarse de la tiranía del verso agudo, que los provenzales habían impuesto en el gallego-portugués, lengua con mayor número de palabras graves; mantuvieron una mayor uniformidad temática y estilística, perceptible tanto en la conservación de un vocabulario abstracto, que se remonta a los trovadores gallego-portugueses, como en el predominio casi absoluto del octosílabo, aunque el Marqués siga defendiendo la combinación de octosílabos y quebrados en sus canciones y decires, y en la semejanza entre la canción y la *dansa*, que impone el estribillo de cuatro versos, la mudanza de cuatro y la vuelta simétrica al estribillo; y construyeron el poema a partir de una correlación estrófica, en donde la ordenación de las estructuras paralelísticas, a las que se añaden las bimetraciones y las reiteraciones léxicas, contribuyen a reforzar la unidad rítmica de la estrofa. El hecho de que la mayor parte de las canciones y decires líricos de Santillana sean anteriores a la irrupción del petrarquismo, cuya lengua paroxítona produjo la desaparición de la rima aguda y la sustitución del verso de arte mayor por el endecasílabo, subraya la proximidad del Marqués a la variedad formal de la lírica amorosa, confirmada por la tradición del villancico y los refranes, si bien sus aportaciones en este terreno fueron menores que en los decires narrativos.

Aun desconociendo la fecha de muchas canciones y teniendo en cuenta su diversidad de formas métricas, tal vez debida a la proximidad de la *cantiga* gallego-portuguesa y a la influencia del *rondeau* y *virelai* franceses, ya señalada por Le Gentil, lo cierto es que las más antiguas ofrecen una mayor

condensación temática y sencillez expresiva, mientras en las canciones más modernas, próximas al decir lírico, los elementos retóricos y ornamentales resultan más visibles. A las primeras pertenece la siguiente canción:

Recuérdate de mi vida,
pues que viste
mi partir e despedida
ser tan triste.

- 5 Recuérdate que padesco
e padescí
las penas que non meresco,
desque oý
la respuesta non devida
10 que me diste,
por la qual mi despedida
fue tan triste.

- Pero non cuydes, señora,
que por esto
15 te fue nin te sea agora
menos presto,
que de llaga non fengida
me feriste,
assí que mi despedida
20 *fue tan triste.*

Se trata de una canción compuesta sobre la estructura del villancico: estribillo, mudanza y vuelta. La repetición de un mismo verbo en el estribillo (“*Recuérdate de mi vida*”) y en la mudanza primera (“*Recuérdate que padesco*”), así como el caso de *leixa-pren* (“*Recuérdate que padesco / e padescí*”) y la repetición de algunas palabras en posiciones clave (“despedida”), contribuyen a unificar las tres partes de la canción, cuya composición oscila entre el sufrimiento del amante, causado por la falta de comprensión de la dama, de la primera estrofa (“la respuesta non devida / que me diste”) y la fidelidad del amante en la segunda (“te fue nin te sea agora / menos presto”). A nivel expresivo, la combinación de octosílabos y quebrados, la presencia del vocativo (“señora”) e imperativo (“*Recuérdate*”), la alternancia de formas verbales (“padesco / e padescí”, “te fue nin te sea agora”), el paralelismo de las estructuras sintácticas (“por la qual mi despedida / fue tan triste” y “assí que mi despedida / fue tan triste”) y la reiteración léxica en forma de atenuación o contraste (“las penas que non meresco”, “la respuesta non devida”, “de llaga non fengida”), sirven para configurar un clima afectivo, en el que se produce un trastorno o *desconcierto* de lo convencional.

Porque, aunque la convención del fingimiento amoroso sobrevive en algún trovador del siglo XV, el respeto a la intimidad del sentimiento real y no fingido ("que de llaga *non fengida* / me feriste") es un signo de los nuevos tiempos. Su misma sencillez expresiva apunta ya a una superación del convencionalismo cortés.⁶

A pesar de la semejanza de las canciones con los decires líricos y de la especial belleza de éstos, como "Non es humana la lumbre", "Gentil dama, tal paresçe" y "Quando la Fortuna quiso", es en los decires narrativos donde Santillana obtiene los mejores resultados. Siguiendo el ejemplo de Francisco Imperial, el Marqués adopta la convención literaria de la alegoría francesa y dantesca, pero añade el debate narrativo, que toma de Guillaume Machaut, sustituye el verso de arte mayor por la octava octosilábica de tres rimas y alarga considerablemente la extensión del poema. Al motivo del encuentro, presente ya en la antigua *pastorela* y común a numerosos decires narrativos, se añade, en los más extensos, el sueño o visión y el diseño alegórico, tomados de los poetas cuatrocentistas franceses e italianos. Así sucede en la "Querella de amor", decir cortesano en el que el tópico del lamento de amor y la cita poética, modalidad que se remonta a la poesía provenzal, fue utilizada por Petrarca y practicada por Jordi de Sant Jordi, sirven para configurar un mundo ideal, paradigmático, donde la muerte del herido de amor se presenta como ejemplo para escarmiento de enamorados

QUERELLA DE AMOR

I

Ya la grand noche passava
e la luna s'escondía,
la clara lumbre del día
radiante se mostrava;
5 al tiempo que reposava
de mis trabajos e pena,
oý triste cantillena,

⁶ La sencillez de expresión no debe confundirse con falta de maestría. A propósito de las canciones, señala R.Lapesa: "La aparente facilidad que lucen las canciones de Santillana no implica, según puede verse, ausencia de arte; por el contrario, es resultado de una exquisita elaboración, que procura y consigue no hacerse notar", *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula, 1957, p.85.

En cuanto al largo y complicado proceso de ajustar la estructura estrófica de la canción a la disposición de los contenidos, ausente en las canciones del Marqués y que sólo se conseguirá en la época de los Reyes Católicos, véase el estudio de V.Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pp.95-97.

- que tal cançión pronunciava:
Amor cruel e brioso,
10 *mal aya la tu alteza,*
pues non fazes igualeza,
seyendo tan poderoso.

II

- Desperté como espantado
e miré donde sonava
15 el que d'amor se quexava.
Bien como dapnificado,
vi un onbre ser llagado
de grand golpe d'una flecha,
e cantava tal endecha
20 con senblante atribulado:
De ledo que era, triste,
¡ay amor!, tú me tornaste,
la ora que me tiraste
la señora que me diste.

III

- 25 Pregunté: "¿Por qué fazedes,
señor, tan esquivo duelo,
o si puede aver consuelo
la cuita que padescedes?"
Respondióme: "Non curedes,
30 señor, de me consolar,
ca mi vida es querellar,
cantando así como vedes:
Pues me fallasçió ventura
en el tiempo del plazer;
35 *non espero aver folgura,*
mas por siempre entristeçer.

IV

- Díxele: "Segund paresçe,
el dolor que vos aquexa
es alguna que vos dexa
40 e de vos non s'adolesçe"
Respondióme: "Quien padescçe
cruel plaga por amar
tal cançión debe cantar
jamás, pues le pertenesçe:
45 *Cativo de miña tristura,*
ya todos prenden espanto
e preguntan qué ventura
es que m'atormenta tanto.

V

- Díxtele: "Non vos quexedes,
50 ca no sois vos el primero
nin seréis el postrimero
que sabe del mal que avedes".
Respondióme: "Fallaredes
que mi cuita es tan esquivada
55 que jamás, en quanto viva,
cantaré, según veredes:
*Pero te sirvo sin arte,
¡ay amor, amor, amor!
Grand cuyta de mí nunca se parte.*

VI

- 60 "¿Non puede ser ál sabido
-repliqué- de vuestro mal,
nin de la causa espeçial
por que así fuestes ferido?
Respondió: "Troque e olvido
65 me fueron asy ferir,
por do me convén dezir
este cantar dolorido:
*Crueldat e trocamento
con tristeza me conquiso,
70 pues me lexa quien me priso,
ya non sey anparamento.*

VII

- Su cantar ya non sonava
segund antes, nin se oya,
mas manifesto se vya
75 que la muerte lo aquexava;
pero jamás non çessava
nin çessó con grand quebranto
este dolorido canto,
a la sazon qu'espírava:
80 *Pois plazer non poso aver
a meu querer, de grado
seray morrer e mas non ver
meu ben perder, cuitado.*

Fin

- Por ende quien me creyere
85 castigue en cabeça agena,
e non entre en tal cadena
do non salga, si quisiere.

Nos hallamos ante una narración dialogada, en la que el yo poético, utilizando el método alternativo de preguntas y respuestas, de tanta vigencia en la lírica cancioneril, construye un poema extenso, donde las distintas unidades estróficas se estructuran, con ligeras variantes, sobre el mismo plan del amor insatisfecho. El diseño es claro: el marco alegórico del sueño o visión, que comprende las dos primeras estrofas (vv.1-24), sirve para presentarnos el dolor del enamorado no correspondido; una parte central, la más amplia, en forma dialogada, que ocupa las estrofas tercera, cuarta, quinta y sexta (vv.25-71), donde el género poético de preguntas y respuestas, según el cual el que responde está obligado a contestar empleando las mismas rimas del que pregunta, sirve para hablar de la muerte viva que causa al amante el tormento del amor no correspondido; y la parte final del decir, formada por la estrofa séptima y el *fin* o conclusión (vv.72-87), en la que se desvanece la alegoría y el lamento de amor se eleva a un plano más general.

Santillana se mueve aquí entre la alegoría, simbolizada por la flecha (“vi un onbre ser llagado / de grand golpe d’una flecha”), y la realidad de la muerte (“mas manifiesto se vya / que la muerte lo aquexava”), en donde se alcanza la completa unión sexual. Para los trovadores, el amor que se altera o cambia (“Troque e olvido”) se revela como amor falso, pues el verdadero amor dura hasta la muerte, que al final se acepta “de grado” porque permite al amante recuperar su amor. Así vemos que las citas poéticas al término de cada estrofa, algunas de ellas fácilmente reconocibles dentro de la poesía cancioneril, no son algo añadido, sino que completan el sentido de cada estrofa y del poema entero. Porque la ficción alegórica, limitada a la herida de amor, se despliega a lo largo del poema a través de la forma métrica del verso octosilábico, que progresa linealmente de la separación del comienzo a la armonía final, de una estructura claramente diseñada y de un vocabulario que se refiere a estados emocionales mediante el uso de términos abstractos (“alteza”, “igualza”, “ventura”, “folgura”, “tristura”, “Crueldat e trocamento”, “anparamento”). Si intentamos interpretar el poema únicamente desde el tópico del amor no correspondido, nos quedamos a medio camino, porque tan importante como la separación es la muerte como culminación sexual, como remedio del amor insatisfecho. En este decir, que Santillana escribió para ser cantado, tal vez lo que más llama la atención es su capacidad para transformar la convención literaria y sintetizar un estado de ánimo: el dolor del enamorado no correspondido, que muere en medio de su canción de amor. Más que la asimilación de la lírica gallego-portuguesa, hecho que viene confirmado tanto por la *cuita* o pena de una consumación imposible, frente al gozo o felicidad del *joi* provenzal, como por la presencia de varias palabras gallegas (“miña”, “lexa”, “priso”, “sey”), lo cual no deja de ser un reconocimiento a la tradición en que se formaron los poetas que aparecen en las citas, sobre todo el trovador gallego Macías el enamorado, lo verdaderamente impor-

tante radica en el poder de la palabra, hecha canción (“este cantar *dolorido*”, “este *dolorido* canto”), para expresar una pasión auténtica, uniendo vida y muerte (“En la muerte está la vida”, nos recuerda el conocido *mote* de Diego de San Pedro), pues sólo de la muerte surge el canto que ya no puede morir.⁷

En el *Prohemio* al condestable de Portugal, Santillana recuerda “aver visto un grand volumen de cantigas, *serranas* e dezires portugueses e gallegos”. Esta simple evocación revela dos hechos: la adscripción de las *serranas* a la poesía de tipo tradicional y el conocimiento del género a través de la *pastorela* gallego-portuguesa y de la propia tradición familiar, pues tanto su abuelo como su padre habían escrito algunas *serranas* que todavía se conservan en los cancioneros de la época. Al escribir sus *serranillas*, Santillana se encuentra con un género ya consolidado, pues en las *serranas* del Arcipreste de Hita confluyen las dos modalidades conocidas: la idealizante de la *pastourelle* provenzal y la más realista de la *pastorela* gallego-portuguesa, de modo que la originalidad va a consistir en la forma personal que adopta el Marqués para transformar una tradición a la que permanecerá fiel a lo largo de su vida. En cuanto a la primera modalidad, recordemos que la *pastourelle* de los trovadores provenzales tiene un origen cortesano y de él derivan sus rasgos más importantes: El encuentro fortuito entre el caballero y la bella joven de clase baja durante la estación primaveral, el diálogo como elemento dramático en el que la zagala se opone a las persuasiones del caballero que la trata de seducir y la resolución del conflicto amoroso, en el que la pastora acepta o rechaza la proposición del caballero. Estos rasgos aparecen ya en la *pastourelle* de Marcabru (“L’autrier jost’ una sebissa”), compuesta entre 1129 y 1150, si bien no existen ni el escenario idílico ni la correspondencia amorosa, pues en ella el caballero acaba siendo burlado.

En la península ibérica la influencia de la *pastourelle* no se manifiesta hasta el siglo XIII, cuando aparecen los primeros ejemplos de la *pastorela* gallego-portuguesa. Dado que la situación socio-cultural de la península es distinta a la provenzal, existen semejanzas entre las distintas *pastorelas*, pero también diferencias. Si comparamos la *pastorela* de Joham Airas de Santiago (“Pelo souto de Crexente”) con las de sus antecesores provenzales, vemos re-

⁷ En un códice del siglo XV, la *Querella de amor* lleva el siguiente epígrafe: “El Marqués de Santillana estando en la cama oyó a un camarero suyo que stava tañendo y cantando, mui apasionado de amores de una dama suya”, descrito por A. Wittstein, *Revue Hispanique*, XVI, 1907, p.314. Sea o no cierta la noticia, lo que resulta evidente en el poema es que Santillana se elevó de lo particular a lo general.

En cuanto a la transmisión textual del poema, atendiendo al orden estrófico y a los fragmentos líricos intercalados al final de cada copla, véanse las abundantes notas que nos ofrece M.A. Pérez Priego en su edición ya citada de *Poesía lírica*, pp.214-220.

petidos los rasgos básicos del género, el encuentro, el diálogo y la resolución, aunque añade un elemento nuevo: la incorporación de la lírica tradicional al ambiente cortesano, tal vez debida a la confluencia de la pastorela con la cantiga de amigo. Tuviera o no en cuenta el Arcipreste de Hita la serrana de su antecesor gallego Pedro Amigo de Sevilla (“Quand’eu hum dia fuy en Compostela”) o la famosa “Serrana de Sintra”, aunque los datos biográficos, lingüísticos y poéticos remiten más a la poesía portuguesa del siglo XV que a la gallega de los siglos XII y XIII, lo cierto es que Juan Ruiz mezcla la *pastourelle* satírica con el villancico serrano y lo mismo hará Santillana. La aportación del Arcipreste de Hita no consiste sólo en la sustitución de la *bergère* provenzal por la serrana castellana, sino que apunta hacia algo más profundo: la parodia del amor cortés. En función de ella, el escenario primaveral se sustituye por el invernal, los papeles se invierten, siendo el caballero el que se somete a la zagala (“Por la muñeca me priso, ove a fazer quanto quiso”) y el tono irónico delata a menudo el incumplimiento de la promesa. Y aunque tales rasgos no se cumplen con igual intensidad en las cuatro cánticas de serranas, lo que en el fondo revela un hibridismo entre la pastorela provenzal y gallega de origen culto y el villancico serrano popular, lo cierto es que Juan Ruiz pone más énfasis en el realismo, acorde con el arte de su época, que en el idealismo, y sus serranas, víctimas de la codicia y la sensualidad, representan un anti-modelo, una reacción frente a un género convencional ya en franco declive.

Además de la tradición literaria, Santillana tenía el precedente familiar. Sin embargo, mientras la composición de su abuelo, Pedro González de Mendoza (“Menga, dame el tu acorro”), parece estar más próxima a la tercera cántica de serrana de Juan Ruiz, la de su padre, Diego Hurtado de Mendoza (“Un dia d’esta semana”), continúa las convenciones del género, sobre todo el tópico de la belleza campesina, con lo que se convierte en eslabón imprescindible entre la pastorela gallega y las serranillas del Marqués. Por encima de las fechas de composición, que no pueden fijarse con certeza, hay que partir de la formación aristocrática de Santillana, quien se dirige y escribe para un público cortesano, porque esto se refleja en el tono, la estructura y el lenguaje de los poemas. El Marqués asimila una forma poética de origen culto, y lo que hace es *variar* sus elementos, adoptando una métrica sencilla y un tono apelativo, en clara referencia a un público cortesano, hasta convertirlos en pequeños *ejercicios* literarios de entretenimiento, de ahí su título. A pesar de su diversidad, hay en las serranillas una serie de rasgos comunes:

1) A diferencia del escenario primaveral de las pastorelas provenzales y gallego-portuguesas, Santillana recoge, como su predecesor Juan Ruiz, el escenario invernal.

2) La actitud del caballero hacia la pastora no resulta desafiante, sino ennoblecedora, al igual que ésta no se muestra agresiva con aquél, y este poder ennoblecedor del amor es un tópico de la poesía cortesana.

3) El equilibrio entre la estilización refinada y la ironía sutil, con alternancia de formas métricas y tipos de desenlace, lo cual prueba el grado de síntesis, de asimilación, que el poeta ha logrado de la tradición literaria.

A la tipificación e imitación de estos rasgos contribuiría, además, su transmisión oral y cantada, según muestran la serranilla II, que tuvo su glosa en las "Coplas de Antón, vaquero de Morana", las cuales inspiraron a Lope de Vega su comedia *El vaquero de Morana*; la V, que se menciona en dos composiciones del *Cancionero Musical de Palacio* y la VI, cuya glosa por Gonzalo de Montalván fue muy difundida y se ha conservado en varios pliegos sueltos. Los nuevos elementos que aparecen en las serranillas tardías, como la introducción de la dama noble en lugar de la pastora, la referencia mitológica para elogiar la belleza de la protagonista y la apariencia del hombre rústico en el poema, que fueron utilizados, en mayor o menor medida, por Carvajales, Pedro de Escavias, Fernando de la Torre, Francisco Bocanegra, Mendo de Campo y Diego de San Pedro, hay que entenderlos en función de toda esa idealización de la vida rústica, que en las serranillas del Marqués trasluce comportamientos cortesanos mediante una hábil transposición poética y que alcanza su máxima expresión en las *Églogas* de Garcilaso. De las ocho serranillas recogidas en el *Cancionero del Marqués de Santillana* [SA8], aunque la VII, la "Vaquera de la Finojosa", es la más popular tanto por la culminación del proceso idealizador como por la descripción de la belleza elusiva, tal vez sea la IV, la "Moçuela de Bores", la que mejor sigue las pautas del género cortés

IV

Moçuela de Bores,
allá do la Lama,
púsom' en amores.

- Cuidé qu'olvidado
5 Amor me tenía,
como quien s'avía
grand tiempo dexado
de tales dolores,
que más que la llama
10 queman, amadores.

Mas vi la fermosa
de buen continente,
la cara plaziente,

fresca como rosa,
15 de tales colores
qual nunca vi dama
nin otra, señores.

Por lo qual, "Señora",
le dixé, "en verdad
20 la vuestra beldad
saldrá desd' agora
d' entr' estos alcores,
pues meresçe fama
de grandes loores".

25 Dixo: "Cavallero,
tiradvos afuera;
dexad la vaquera
passar all otero,
ca dos labradores
30 me piden, de Frama,
entrambos pastores".

"Señora, pastor
seré, si queredes:
mandarme podedes
35 como a servidor.
Mayores dulçores
será a mi la brama
que oír ruiseñores".

Assí concluimos
40 el nuestro proçesso
sin fazer exçesso,
e nos avenimos;
e fueron las flores
de cabe Espinama
45 los encubridores.

Esta serranilla mezcla hábilmente la realidad topográfica y el artificio artístico. Con motivo del viaje que Santillana hace a Santander, en mayo de 1430, para atender los negocios familiares, compone un poema al estilo de la *pastourelle* provenzal. Tras la introducción de las dos primeras estrofas (vv.1-10), en las que el caballero se queja de las penas de pasados amores, tiene lugar el encuentro con la pastora en las estrofas tercera y cuarta (vv.11-24), donde el halago de la serrana revela una idealización del mundo rústico; se inicia después el diálogo, que comprende las estrofas quinta y sexta

(vv.25-38), en donde a las gentiles palabras del caballero sucede la respuesta brusca de la campesina con el objeto de resaltar las diferencias sociales; y describe el desenlace en la estrofa séptima (vv. 39-45), declarando de manera sutil que la seducción ha sido llevada a cabo. La referencia topográfica del comienzo es sólo un pretexto para construir un diálogo imaginario, en el que la presencia de elementos cultos, como la personificación del Amor (“Cuidé qu’olvidado / Amor me tenía”, vv.11-12), el dirigirse explícitamente a un auditorio palaciego (“amadores”, “señores”) y el motivo del ofrecimiento del caballero a la pastora (“mandarme podedes / como a *servidor*”, vv.34-35), pues la oferta de servicio es un signo cortés, muestran una clara imitación de las pastorelas franco-provenzales.

A ello habría que añadir el valor de la rima sobre los topónimos, pues Bores y Lama marcan la rima del resto del poema; la metáfora de la llama (“que más que *la llama* / queman, amadores”, vv.9-10), concepto cortés, y el símbolo de la rosa para designar la belleza natural de la pastora (“fresca como *rosa*”), en contraste con la artificial de las damas de la corte y, finalmente, la velada alusión al sonido de los animales en celo (“brama”), cuyo sentido erótico se relaciona con el desenlace del poema. Además, si tenemos en cuenta que la convención provenzal de querer hacerse pastor por la zagala que desea el caballero aparece únicamente en esta serranilla, queda claro que Santillana conocía el artificio de la *pastourelle* y tenía la intención de imitarlo. De nuevo nos encontramos con la técnica del “engaño a los ojos”, tan frecuente en las serranillas, porque el público cortesano encuentra divertido que el caballero se haga pastor y que la zagala se lo crea. La rima de las palabras “pastor” y “servidor” subraya esta dependencia mutua, sobre todo si tenemos presente que el “servicio de amor” es uno de los conceptos claves de la galantería cortés. Cuando al final la serrana se entrega a los deseos del caballero, lo que triunfa de nuevo es el amante cortés, un mundo convencional cuya complicidad comparte la audiencia palaciega. *

* Para la condición cortesana y aristocrática de la pastorela medieval, en donde la oposición entre el caballero y la pastora sirve para subrayar el distanciamiento entre ambas formas de vida, véase el estudio de M.Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, París, 1972. A él hay que añadir, el de Arlene T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica: Pastorelas y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, Galaxia, 1970; y el de Nancy F. Marino, *La serranilla española: Notas para su estudio e interpretación*, Potomac, Maryland, Scripta Humanística, 1987.

En cuanto a esta serranilla, tengo en cuenta los ensayos de José María Cossío, “Geografía de una serranilla del Marqués de Santillana”, *Correo erudito*, 2 (1941), pp.52-53; J.Terrero, “Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana”, *Cuadernos de Literatura*, 7 (1950), pp.162-202; y R.Lapesa, “Las

En la *Carta a doña Violante de Prades*, escrita en mayo de 1444 con motivo del envío de la *Comedieta de Ponça*, Santillana menciona también “los ciento *Proverbios* míos e algunos otros *Sonetos* que agora nuevamente he comenzado a [fazer] al itálico modo”. Se refiere a los diecisiete primeros sonetos, que figuran en varios códices y llevan epígrafes aclaratorios en prosa. Se ha dicho, con bastante frecuencia, que los sonetos del Marqués constituyen el primer esfuerzo por adaptar el soneto italiano a nuestra tradición lírica, porque tanto la falta de experiencia sobre una forma que exige especial dedicación como la discontinuidad temporal practicada repercuten en su elaboración. De acuerdo con la clasificación y disposición temática, sonetos amorosos (22), religiosos (8), políticos (4), panegíricos (3), didácticos (3) y fúnebres (2), es en los primeros donde la huella de Petrarca resulta más visible, lo que en cierto modo asegura su unidad, si bien el petrarquismo se reduce a pura convención formal y ésta no se halla traspasada por la emoción. Más retóricos que poéticos, casi todos ofrecen una serie de variantes métricas, procedentes del mayor contacto con el verso de arte mayor, en el que aparece el dodecasílabo dominante junto a endecasílabos de acentuación muy diversa, y un desajuste entre la unidad estrófica y conceptual, que revela un intento de madurez aún no conseguida. Tal inadecuación se advierte ya en el soneto que abre el ciclo

[En este primero soneto quiere mostrar el actor que, quando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fassen la cosa muy más limpia e muy más neta]

I

Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza

me demostraron, e su fermosura,
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con yqual tristura
e plango e quéxome de su crueza.

Ca non fue tanta la del mal Thereo,
nin fizo la de Achila e de Potino,
falsos ministros de ti, Ptholomeo.

Serranillas del Marqués de Santillana”, en *De Berceo a Jorge Guillén*, Madrid, Gredos, 1997, pp.21-54, que incorpora y corrige trabajos anteriores sobre el mismo tema.

Assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

En su proceso de idealización amorosa, los poetas del *Dolce stil nuovo* presentan a la amada como un ser celeste. Así acontece con Beatriz en la *Divina Comedia* de Dante, poema impregnado por la idea de transformación. Para lograr esta metamorfosis transcendental de la especie humana, Santillana parte aquí de Petrarca, de quien toma tanto el contenido, la relación entre el amor y la guerra, como la forma, visible en un lenguaje perteneciente al léxico cortés (“gentil”, “serviçio”, “cansado e peregrino”) y en la erudición de la cita clásica. Pero la imitación de Santillana no es simplemente analógica, como podrían dar a entender la alternancia entre exaltación y melancolía o la presencia de algunos sonetos petrarquistas en el primer cuarteto, sobre todo los conocidos versos “I benedico il loco e'l tempo e l'ora / che si alto miraron gli occhi mei”, sino fundamentalmente estructural y por ello los distintos recursos expresivos, como la preferencia por las rimas agudas y por la acentuación del endecasílabo en la cuarta sílaba, el abundante uso del encabalgamiento y la intención de colocarlo en el primer cuarteto (“acorde con naturaleza / formaron”), el predominio de partículas conjuntivas que unen construcciones bimembres (“e plango e quéxome de su cruzeta”) y la frecuencia de formas verbales que designan estados de ánimo (“plango”, “quéxome”, “lloro”, “me fallo”) y términos abstractos (“ventura”, “belleza”, “fermosura”, “pureza”, “tristura”, “cruexa”), destacados por la rima al final del verso, todos ellos cumplen la función de integrarse en un conjunto más amplio, en una estructura superior que devuelva al hablante la unidad perdida. Pues si el yo poético, ante la imposibilidad de alcanzar el amor de la “gentil criatura”, vuelve “con ygal tristura” y en su “serviçio” amoroso se halla “cansado e peregrino”, es porque necesita de una metamorfosis, según revela el mito de Filomela, cuñada de Tereo, donde la golondrina aparece ligada al simbolismo de la fecundidad y la alternancia, para adquirir, en el otro mundo, una forma definitiva y eterna. El hecho de hallarse “cansado e peregrino” revela ya, por parte del amante, el deseo de una transformación futura. Más allá del apego a las convenciones del arte mayor, lo que se afirma al final del soneto es la idea de metamorfosis progresiva, aún no realizada, que deja en suspenso la visión del amor.⁹

⁹ Para los *Sonetos “Al Itálico Modo”*, sigo la edición crítica de M.Kerkhof y D.Tuin, Madison, Seminary of Medieval Studies, 1985. Tengo también en cuenta la edición de Josep M.Sola-Sole, *Los sonetos “Al Itálico Modo” del Marqués de Santillana*, Barcelona, Puvill-Editor, 1980, más analítica-cuantitativa que crítica. Véase la reseña de A.Quilis a esta edición, *Revista de Filología Española*, LX (1978-1980), pp.327-373.

La progresiva aristocratización cultural que se instaura en Castilla, con la entronización de los Trastámara en 1369, cambia por completo el panorama poético. Desde el *Cancionero de Baena*, compuesto tal vez hacia 1430, hasta el *Cancionero general*, impreso en 1511, la lengua gallego-portuguesa va dejando su lugar al castellano, se renuevan los tópicos y los géneros y se estructura el tipo de poesía que seguirá vigente hasta la primera mitad del siglo XVI. Durante esta época de transición, cada poeta muestra una preocupación formal ante la tradición que ha heredado, dedicándose a perfeccionar géneros ya existentes o bien a ensayar otros nuevos. En el caso de Santillana, fiel siempre al ideal de la cortesía, su formación erudita, de la que son signos inequívocos el contacto con humanistas, el encargo de traducciones y su célebre biblioteca, descubre a un poeta para quien componer versos es un ejercicio retórico, de moda literaria, antes que de verdadera creación, como sucede con Juan de Mena, ejemplo de poeta profesional. En estos poetas del siglo XV, que se debaten entre el desbordante vitalismo del otoño medieval y los principios del humanismo naciente, el tratamiento de las fuentes, su variación y combinación, resulta imprescindible en su renovación de la tradición. El Marqués muestra una clara conciencia de la tradición del lenguaje poético, o más bien del conjunto de tradiciones, conciencia sin la cual no cabe ciertamente la gran poesía. Esta conciencia se concreta en tres aportaciones básicas:

1) *La tarea de fijación textual*. Las distintas recopilaciones que Santillana hizo de sus escritos a lo largo de su vida, el envío de la *Comedieta de Ponça*, los *Proverbios* y un grupo de *Sonetos* a doña Violante de Prades en 1444, del *Prohemio e carta* al condestable don Pedro de Portugal, compuesto entre 1445 y 1449, la contestación a su sobrino Pedro de Mendoza, que en 1454 le había pedido el envío de los *Sonetos* y los *Proverbios*, y el proyecto de reunir un *Cancionero* de toda su obra poética y enviárselo a su sobrino Gómez Manrique, cuya copia, ultimada en 1456 y supervisada por él mismo, se ha conservado en el cancionero SA8, todas ellas revelan un criterio selectivo y una labor de corrección, una constante preocupación por su obra.¹⁰

Respecto a la supervivencia del verso de arte mayor en el endecasílabo de los sonetos, pueden verse los ensayos de F.Lázaro Carreter, "La poética de arte mayor castellano", en *Studia hispanica in honorem Rafael Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1972, pp.343-378; M^a Isabel López-Bascuñana, "Los italianismos en la lengua del Marqués de Santillana", *Boletín de la Real Academia Española*, LVIII (1978), pp.545-545; y J.Fernández Jiménez, "Petrarquismo en los sonetos amorosos del Marqués de Santillana", *Romance Notes*, XX (1979-1980), pp.116-124.

¹⁰ Respecto al problema de la transmisión textual, véase el ensayo de M.Kerkhof, "Sobre la transmisión textual de algunas obras del Marqués de Santillana: Doble redacción y variantes de autor", *Revista de Literatura Medieval*, 2, 1990, pp.35-47.

2) *Reflexión sobre el hecho poético*. A través de algunos textos del *Cancionero de Baena* es posible estudiar el debate entre los partidarios de las formas tradicionales y los seguidores del verso nuevo. Santillana participa de toda esta polémica y en sus escritos, el *Prohemio e carta*, el prólogo a los *Proverbios* o la *Carta* a doña Violante de Prades, muestra su preocupación teórica por la poesía, tanto sobre el quehacer poético como sobre la función del poeta. En el *Prohemio*, Santillana es consciente de pertenecer a una comunidad cultural románica, según revelan las citas de poetas provenzales, catalanes, gallego-portugueses, franceses e italianos, se preocupa por impulsar la poesía en lengua vulgar y demuestra un interés por la materia sonora del lenguaje (“¿E qué cosa es la poesía —que en el nuestro uulgar gaya sciencia llamamos— sino un fingimiento de cosas útyles, cubiertas e ueladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por çierto cuento, peso e medida?”). En estos textos teóricos, el *Arte de trobar* (1433), de Enrique de Villena, tan utilizado por el Marqués de Santillana en sus canciones líricas a la manera provenzal, en el Prólogo de Juan Alfonso de Baena a su *Cancionero*, en el *Prohemio e carta* al condestable de Portugal, y en el *Arte de poesía castellana* (1496), de Juan del Encina, se manifiesta la sensibilidad artística de toda una época, una concepción cortesana de la poesía, de gran sutileza retórica, en la que domina una preocupación por la forma.¹¹

3) *Versatilidad creativa*. Al igual que los grandes Cancioneros del siglo XV, la obra poética de Santillana se presenta como una vasta miscelánea en la que se da un eclecticismo de distintas tradiciones, procedimiento típicamente medieval. De los géneros cultivados, tres centran su actividad de innovador y experimentador: las *serranillas*, en las que hace una síntesis de la tradición literaria, depurándola y estilizándola; los *decires narrativos*, resultado de una dialéctica entre el modelo literario y la realidad poetizada, que se sirve de la visión o sueño alegórico para una revisión de los tópicos y cuya técnica acabada llega a su culminación con el *Infierno de los enamorados* y

En cuanto al *Cancionero* enviado por Santillana a Gómez Manrique, remito al artículo de J.C. López Nieto, “Sobre la ordenación de SA8 [Ms.2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca] y la secuencia temporal de algunas obras del Marqués de Santillana”, *Anuario Medieval*, III, 1992, pp.158-178. Para el *Cancionero del Marqués de Santillana*, véase la presentación de Pedro M. Cátedra, Salamanca, Universidad, 1990, pp.XI-XXXI.

¹¹ Sobre la exposición doctrinal de Santillana, pueden verse los estudios de A. Gómez Moreno, *El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*, Barcelona, PPU, 1990; J. Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile, 1400-1460*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990; y M^a Isabel Toro Pascua, *El arte de la poesía: el cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, Salamanca, SEMYR, 1999.

el *Sueño*; y los *Sonetos fechos "Al Itálico Modo"*, que son un intento parcialmente logrado de transplantar el endecasílabo italiano a la lengua española, debido a su estrecha relación con el verso de arte mayor. En resumen, más que una refundición de los lugares comunes y géneros existentes, lo que destaca es su actitud de experimentar constantemente con ellos.¹²

La coherencia colectiva de los *Cancioneros* no impide la aparición de fuertes personalidades. Resulta evidente que la poesía de la segunda mitad del siglo XV oscila entre el respeto a la tradición y la afirmación de la individualidad. En el caso concreto de Santillana, a fuerza de manejar distintas tradiciones, castellana, gallego-portuguesa, provenzal, catalana, italiana y francesa, cabe la posibilidad de superposición de distintas voces que no dejan aflorar la propia y, sin embargo, lo que se hace visible en su escritura es un lenguaje poético singular, que es sólo suyo y lo distingue con claridad en el seno de la poesía de su tiempo. Bastaría el ejemplo de las *serranillas*, a las que se puede considerar como un ejercicio retórico en el que se combinan las dos tradiciones, la provenzal y la hispánica de Juan Ruiz, y añadir las variaciones introducidas por el Marqués, para darnos cuenta de su intención poética: la práctica de la *verosimilitud* con el objeto de aproximar el poema a la audiencia cortesana. No importa que, en muchos casos, los detalles geográficos e históricos fuesen inventados, sino que sus oyentes llegasen a creerlo. Los elementos de la tradición, como el viaje, el encuentro, el diálogo con la campesina de apariencia noble, la seducción final, forman parte de una táctica premeditada y consistente en crear realidad de la ficción, que va a ser la gran empresa de los humanistas, cuya meta se fijó en la verosimilitud, es decir, en la invención subordinada a la razón y a la experiencia ("*Verosimilitudo...media est fabulosae fictionis et certissimae veritatis*", afirma Coluccio Salutati por estos mismos años). Santillana participaba de este ideal humanista, por eso, en el conjunto de sus obras en verso, su intención es combinar elementos pertenecientes a distintas tradiciones para crear una gran variedad de posibilidades técnicas y así su escritura se muestra

¹² Cada género ofrece una forma distinta de transmisión. Mientras las *serranillas* se difundieron de forma oral y cantada, los *sonetos* fueron escasamente difundidos y apenas tuvieron imitadores. En este sentido, véase el ensayo de M.A. Pérez Priego, "Sobra la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*", en *Dicenda. Cuadernos de Filología Clásica*, 6, 1987, pp.189-197.

Para el estado de la lírica castellana a comienzos del siglo XV y de las fuentes que inspiraron la reforma emprendida por el Marqués, véase el estudio de V. Beltrán, "La encrucijada de Santillana", que figura como preliminar a la edición ya citada de Régula Rohland de Langbehn, Barcelona, Crítica, 1997, pp.IX-XXX.

como un ejercicio constante de combinación y variación. Este deseo de creatividad permanentemente insatisfecha, que se manifiesta en la amplitud y variedad de su producción poética, es lo que hace de Santillana el poeta más versátil del siglo XV.