

ACTAS DEL III CONGRESO
DE LA
ASOCIACIÓN HISPÁNICA DE LITERATURA MEDIEVAL
(Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)

Edición al cuidado de
María Isabel Toro Pascua

Tomo II



SALAMANCA

BIBLIOTECA ESPAÑOLA DEL SIGLO XV
DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

1994

ISBN: 84-920305-0-X (Obra completa)

ISBN: 84-920305-2-6 (Tomo II)

Depósito Legal: S. 1014-1994

Imprime: Gráficas VARONA

Rúa Mayor, 44. Teléf. 923-263388. Fax 271512
37008 Salamanca

Precepto y concepto en la lírica cancioneril

José María MICÓ JUAN

Hace un tiempo, preocupado sobre todo por entender los casos de rima idéntica en algunos poetas españoles del Siglo de Oro, traté de modo demasiado superficial la lírica del siglo XV, sin duda el período más interesante para advertir las bondades y limitaciones de la rima como factor condicionante de la creación poética¹. Hoy tendemos a olvidar que los poetas tenían casi siempre muy buenas razones para incurrir en los vicios que la preceptiva condenaba con más vehemencia e intransigencia. Así, los artificios de la rima pueden encerrar un tema central de *La Numancia* de Cervantes², o un argumento de carácter teológico puede justificar el uso de la rima idéntica en la *Divina Commedia*.

Detalles insignificantes como esos son los que de verdad nos ayudan a comprender la estética y la evolución de la lírica. Por ejemplo, para explicar el auge de los *rims equívocs* en la poesía románica de la Edad Media bastaría con recordar el curioso razonamiento del tratadista Jacques Legrand: si la bondad de las rimas depende de la semejanza de las palabras que la cumplen, «la meilleur ryme qui soit c'est par equivocques»³. Claro que no siempre es fácil ver los linderos que separan las rimas anfibológicas, elogiadas unánimemente, de la simple repetición de una palabra a final de verso, condenada también con unanimidad; porque muchas veces los matices semánticos son tan sutiles, que no dependen de la norma lingüística (sea por la variedad en las acepciones, sea por cambio gramatical), sino que surgen del contexto que los contiene.

En el prólogo de los *Proverbios*, Santillana recuerda «las régulas del trovar» de Jofré de Foixà, de Raimon Vidal de Besalú y de Berenguer de Noya, todo ello para sangrarse en salud advirtiéndole cuáles son las licencias que afectan al *rim tornat*, es decir, a la repetición de una consonancia después de al menos veinte coplas, idea compartida por Juan del Encina⁴. Pero el *Centiloquio* se abre con dos

¹ José María Micó, «Norma y creatividad en la rima idéntica (A propósito de Herrera)», *Bulletin Hispanique*, 86 (1984), págs. 257-308.

² Cf. José Manuel Martos, «Algunas notas sobre las rimas, el texto y un tema de *La Numancia*», en *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Barcelona: Anthropos, 1991, págs. 647-655.

³ Cf. Jacques Legrand, *Des Rimes*, § 7, en Ernest Langlois, *Recueil d'Arts de seconde rhétorique*, París, 1902 (reimpr. Ginebra, 1974).

⁴ Cf. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, *Obras completas*, ed. Ángel Gómez Moreno y Maximilian P. A. M. Kerkhof, Barcelona: Planeta, 1988, págs. 220-221, y Juan del

transgresiones de la norma asumida en el prólogo: un *rim tornat* (la consonancia *-ido*) y, lo que era en principio mucho peor, un *mot tornat* sin posibilidad alguna de anfibología (el participio *amado*). También es de Santillana la canción siguiente:

El triste que se despide,
de plazer e de folgura
se despide,
pues que su triste ventura
lo despide
de vos, linda creatura.

Del que tal licencia pide
havet, señora, amargura,
pues la pide
con desesperación pura
e non pide
vida, mas muerte segura.⁵

Es fácil notar el aire experimental de la composición, pero también se advierte pronto la conciencia poética del Marqués al basar el contraste entre las dos estrofas en la oposición explícita de las formas verbales *pide* y *despide*, ambas repetidas tres veces en posición de rima y acompañadas por varios recursos antitéticos que afectan también a las demás consonancias (*folgura* : *amargura*). Es importante deducir de este ejemplo que todas aquellas ingeniosidades, aunque no faltasen en las composiciones dedicadas a otros asuntos, surgían casi siempre unidas a la casuística del amor cortés.

La lírica de aquellos siglos, condicionada por el magisterio del virtuosismo trovadoresco, anduvo llena de alardes métricos, y podemos rastrear artificios muy semejantes en distintas épocas y lugares: en las cantigas de Paay Gómez Charinho⁶, en los sonetos derivativos y reduplicativos de Guittone d'Arezzo⁷, en la cuaderna vía del Arcipreste de Hita, en la *cançó d'opòsits* o en los *enuïgs* de Jordi de Sant Jordi⁸, y sobre todo en los galimatías de Jean Molinet y en otros frutos tardíos del retoricismo medieval⁹.

Pero la poesía castellana de la segunda mitad del siglo XV tiene sus peculiaridades y sus condicionantes exclusivos; la canción de amor, y

Encina, *Arte de la poesía castellana*, en *Las poéticas castellanas de la Edad Media*, ed. Francisco López Estrada, Madrid: Taurus, 1984, pág. 89.

⁵ Santillana, *Obras completas*, pág. 28.

⁶ Cf. Celso Ferreira da Cunha, *Estudos de versificação portuguesa (séculos XIII a XVI)*, París: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982, págs. 199–218.

⁷ Léase por ejemplo el soneto que comienza «Deporto e gioia nel meo core apporta», en *Poeti del Duecento*, ed. Gianfranco Contini, I, Milán-Nápoles: Ricciardi, 1960, págs. 246–247.

⁸ Véase Martí de Riquer y Lola Badia, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi, cavaller valencià del segle xv*, Valencia: Tres i Quatre, 1984, págs. 219–229, 241–263 y 299–301.

⁹ Véase Paul Zumthor, *La masque et la lumière. La poétique des Grands Rhétoriciens*, París: Seuil, 1978.

particularmente el llamado *arte real* o *común* (según recordemos a Encina o Santillana), fue terreno asombrosamente fértil para el *encadenado*, el *retrogrado*, el *redoblado*, el *multiplicado*, el *reiterado*, la rima de *macho e fema* y otras muchas figuras y licencias que, aunque ligadas explícitamente a la tradición trovadoresca¹⁰, a menudo no escondían sino los viejos *colores* retóricos (*annominatio*, *antanacsis*, *complexio*, *commoratio*, *epímone*, *paronomasia*, *traductio*...), adaptados convenientemente a las exigencias de la poesía vulgar.

Dejando a un lado los cambios sociales o ideológicos y los vaivenes de la vida cortesana, bien estudiados en trabajos como el de Roger Boase o, más recientemente, Jean Battesti Pelegrin¹¹, nos interesa sobre todo el hecho de que aquella modalidad lírica recogió mejor que ninguna el ideal estético del traído y llevado conceptismo, que en definitiva no fue otro que el anhelo elemental y loable de conseguir la mayor cantidad posible de significación con el menor número posible de elementos significantes. Y poco cuenta ahora si el resultado de ese prurito pudo acabar siendo justamente el contrario («muchos versos y muy poca poesía»), según el célebre y severo juicio de Menéndez Pelayo.

«El examen cronológico de la forma de la canción cuatrocentista deja patente que en tiempo de los Reyes Católicos los poetas no sólo aceptaron voluntariamente las existentes restricciones de la forma de la canción, sino que rechazaron hasta ciertas licencias tradicionalmente permitidas»¹²; así, se fueron reduciendo de manera progresiva la libertad en la disposición de las rimas de la *vuelta*, la variedad de las estrofas o el número de consonancias, y esas limitaciones en el esqueleto métrico de la canción están relacionadas sin duda, como demostró y explicó admirablemente Keith Whinnom, con la intensificación de los procedimientos conceptistas.

Hemos de tener en cuenta que muchos versos del siglo XV no pueden entenderse cabalmente sin la ayuda de referentes extralingüísticos, hábitos cortesanos o apoyos que podríamos denominar para-teatrales –hoy imposibles de recuperar o reconstruir–, como en los enigmas, motes, letras e invenciones¹³. Otras veces, la aparente insulsez de las palabras escondía eufemismos de carácter sexual o, cuando menos, una sutil proliferación de significados. Como ejemplo extremo o «exagerado» de esas ambigüedades, Whinnom analizó detenidamente la canción de Diego de San Pedro que comienza «El mayor bien de quereros / es querer un no querermé» (y en cuyo segundo verso podría entenderse también ‘es querer

¹⁰ Véase el completísimo inventario de Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age, II: Les formes*, Rennes: Plihon, 1952, págs. 111–160.

¹¹ Roger Boase, *El resurgimiento de los trovadores*, trad. J. M. Muro, Madrid: Pegaso, 1981, y Jean Battesti Pelegrin, «Nommer les choses: le poète cacioneril par lui même», *Bulletin Hispanique*, 90 (1988), págs. 5–25.

¹² Keith Whinnom, *La poesía amorosa de la época de los Reyes Católicos*, Universidad de Durham, 1981, pág. 40.

¹³ Véase Francisco Rico, «Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero General*», *Romanistisches Jahrbuch*, 17 (1966), págs. 274–284, y K. Whinnom, *op. cit.*, págs. 47–72.

[yo] un no quererme [vos]', posibilidad enreversada pero no menos fiel a las paradojas del amor cortés)¹⁴.

Así, el conceptismo cancioneril acabó por no conformarse con las agudezas caras a Gracián, y entre los méritos principales de los poetas estaba el de aprovechar al máximo las relaciones de una palabra –a menudo sin posibilidades de variación semántica– consigo misma. Algunos rimadores no dejaban rabo por desollar:

Ay que no hay amor sin «ay»,
ay que su «ay» tanto me duele,
que muero por ver si hay
algún «ay» que mi «ay» encele
que el dolor no le revele.

El «ay» que de amor no viene
con decir «ay» se consuela,
mas mi «ay» sin «ay» recela
descubrir el mal que tiene.
Y pues no oso decir «ay»
del «ay» que tanto me duele,
¿qué haré, triste, sin «ay»
de algún «ay» que mi «ay» encele
que el dolor no le revele?¹⁵

Esos *ayes* y quejidos –que tienen, por cierto, grandes posibilidades como eufemismos eróticos– quizás nos recuerden otros de Florencia Pinar (también en el *Cancionero General*, fol. 125v):

Ay, que hay quien más no vive
porque no hay quien d'«ay» se duele
y si hay «ay» que recele
hay un «ay» con que s'esquive
quien sin «ay» bevir no suele.

Tanto Francisco de la Fuente como Florencia Pinar aprovecharon la homofonía de la interjección y la forma verbal, pero su designio más notorio no era precisamente la polisemia, sino la vivificación meramente circunstancial o contextual del monosílabo. Los calambures y los paralogismos, aparentes o reales, tuvieron asiento de honor en los versos de Peralta («Ni la gloria me da gloria»), del Conde de Feria («Si dar mal por mal es mal») y de un sinfín de «juglares de sílabas» de la época (por decirlo con frase feliz de Paul Zumthor)¹⁶.

¹⁴ K. Whinnom, *op. cit.*, págs. 73–81, y cf. también el tomo III de las *Obras completas* de San Pedro, preparado en colaboración con Dorothy S. Severin, Madrid: Castalia, 1979, págs. 51–55.

¹⁵ *Cancionero General, recopilado por Hernando del Castillo* (Valencia, 1511), ed. facsímil con estudio preliminar de Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid: Real Academia Española, 1958, fol. 129r.

¹⁶ *Op. cit.*, pág. 244.

Como ejemplo de la diferencia entre buenas y malas coplas, el *Diálogo de la lengua* trae un «villancico» que entonces «reinaba entre los músicos»:

Pues que os vi, merecí veros,
que si, señora, no os viera,
nunca veros mereciera.

El comentario de Valdés no tiene desperdicio: «Con razón os contentara –le replica a Marcio– si el primero verso, que dice «Pues que os vi *merecí* veros», diera «Porque os vi *merezo* veros», pues, como veis, la sentencia estuviera clara y amorosa; pero estando como está, yo no hallo que diga nada, antes me parece que contradice en los dos últimos versos lo que afirma en el primero»¹⁷. Cualquier lector atento puede advertir más de un sentido en las dos palabras claves, *ver* y *merecer*, frequentísimas en la lírica cortés; sin embargo, el principal interlocutor del *Diálogo de la lengua*, tan comprensivo con varias secciones del *Cancionero General*, notaba un defecto donde muchos poetas cancioneriles sólo hubiesen visto virtudes, porque la gracia de la coplilla estaba precisamente en la lucubración que aprovechaba al máximo, sin añadir elementos nuevos, la paradoja del primer octosílabo, esto es, en la presentación más o menos ingeniosa de una perogrullada.

Fácil está de ver que un proyecto estético que buscaba la variedad a través de la monotonía era a la larga un callejón sin escapatoria posible, y que las palabras, de puro maleables, acabarían vaciándose de sentido. Era la razón de la sinrazón, como en el siguiente ejemplo de Juan del Encina:

No quiero querer querer
sin sentir sentir sufrir,
por poder poder saber
merecer el merecer
y servir más que servir.

Que sirviendo padeciendo
no padece quien padece,
y sufriendo mereciendo
y mereciendo sufriendo
merece más quien merece.
Y el perder es no perder
el vivir que no es vivir,
por poder poder saber
merecer el merecer
y servir más que servir.¹⁸

¹⁷ Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. Cristina Barbolani, Madrid: Cátedra, 1982, pág. 242–243.

¹⁸ Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y Carolyn R. Lee, Madrid: Castalia, 1975, pág. 87.

No hay que escatimar méritos a las coplas «diciendo qué cosa es amor», a la bella canción sobre «las condiciones de ausencia» o a la glosa del célebre mote *Ni miento ni me arrepiento*, pero Jorge Manrique amontonó en todas esas composiciones, aunque de manera extremadamente habilidosa, varias galas poéticas que ya eran viejas en la generación de su tío¹⁹. La rima, aliada o confundida con otros procedimientos, dejó de ser la obediente esclava que pediría Boileau y fue muchas veces la tirana que obligaba a los poetas, espoleados además por las modas cortesanas, a renunciar a la originalidad y la sorpresa.

Ni miento ni me arrepiento,
ni digo ni me desdigo,
ni estoy triste, ni contento,
ni reclamo ni consiento,
ni fío ni desconfío;
ni bien vivo ni bien muero,
ni soy ajeno ni mío,
ni me venço ni porfío,
ni espero ni desespero.

Comigo solo contiendo
en una fuerte contienda
y no hallo quien me entienda
ni yo tampoco me entiendo.
Entiendo y sé lo que quiero
mas no entiendo lo que quiera
quien quiere siempre que muera,
sin querer creer que muero.

No es preciso compartir el juicio desdeñoso de don Marcelino, pero tampoco debemos ponernos una venda en los ojos para dejar de notar que la canción de amor cuatrocentista –cuya tipología ha estudiado con detenimiento Vicente Beltrán²⁰– representa tan sólo una pequeña parte de la rica producción lírica de la época.

Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico han advertido rasgos comunes entre el *arte real* y otras manifestaciones literarias (respectivamente, los sermones y la *quaestio* cara al nominalismo) con idéntica obsesión por las derivaciones, las antítesis y, en general, los lujos del discurso escolástico²¹. Sin atreverme a buscar

¹⁹ Cf. Kenneth R. Scholberg, *Introducción a la poesía de Gómez Manrique*, Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1984, págs. 63–74.

²⁰ En su excelente introducción al *Cancionero y Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, Barcelona: Bruguera, 1981 (véase ahora, con otras indicaciones, *Poesía*, Barcelona: Crítica, 1993), y, sobre todo, en su estudio sobre la *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona: PPU, 1989.

²¹ Cf. Fernando Lázaro Carreter, «La estrofa en el arte real», en *Homenaje a José Manuel Blecuá ofrecido por sus discípulos, colegas y amigos*, Madrid: Gredos, 1983, págs. 325–336, y Francisco

modelos tan precisos para las canciones de la segunda mitad del siglo XV, creo que podríamos decir que la práctica secular del virtuosismo trovadoresco se fundió con la retórica al uso y que ello constituye un síntoma de un proceso análogo al de otras escuelas o modas poéticas en su fase terminal. El arte se había hecho artificio, y la gala, martingala.

Rico, «El destierro del verso agudo (con una nota sobre rimas y razones en la poesía del Renacimiento)», *ibidem*, págs. 525–551.