



Darnaseo

*Los valencianos del
Cancionero General:*
estudio de sus poesías

Estela Pérez Bosch



PUV

LOS VALENCIANOS DEL
CANCIONERO GENERAL:
ESTUDIO DE SUS POESÍAS

Estela Pérez Bosch

COLECCIÓN PARNASEO

10

Colección dirigida por

José Luis Canet

Coordinación

Julio Alonso Asenjo

Rafael Beltrán

Marta Haro Cortés

Nel Diago Moncholí

Evangelina Rodríguez

Josep Lluís Sirera

LOS VALENCIANOS DEL
CANCIONERO GENERAL:
ESTUDIO DE SUS POESÍAS

Estela Pérez Bosch

VNIVERSITAT  VALÈNCIA

2009

©

De esta edición:

Publicacions de la Universitat de València
y Estela Pérez Bosch

Febrero de 2009
I.S.B.N: 978-84-370-7468-9
Depósito Legal: SE-2809-2009

Diseño de la cubierta:
Celso Hernández de la Figuera y J. L. Canet

Maquetación:
Héctor H. Gassó

Publicacions de la Universitat de València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Impreso por Publidisa

Parnaseo
<http://parnaseo.uv.es>

Esta edición se incluye dentro del Proyecto de Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, referencia FFI2008-00730/FILO

Pérez Bosch, Estela
Los valencianos del “Cancionero general” : estudio de sus poesías / Estela Pérez Bosch

Valencia : Publicacions de la Universitat de València, 2008
416 p. ; 17 × 23,5 cm. — (Parnaseo ; 10)
Índice - Bibliografía
ISBN: 978-84-370-7468-9

1. Poesía castellana - Hasta 1500 - Historia y crítica
Poetas valencianos - Hasta 1500
821.134.2-14.09”14/15”

NOTA: Publicación basada en la tesis doctoral de la autora – Bibliografía – Índices

ÍNDICE

0. PRESENTACIÓN	13
Primera parte: contextualización	
1. EL MARCO HISTÓRICO	17
1.1. La Corona de Aragón en la crisis del siglo xv: Barcelona y Valencia	17
1.2. La prosperidad valenciana: ciudad medieval, ciudad renacentista	19
1.3. La crisis. Valencia y la Monarquía hispánica	25
1.4. El declive valenciano. Causas y consecuencias	28
2. EL MARCO CULTURAL	37
2.1. Caballería y cortesía. La poesía como estímulo ético y como juego social	37
2.2. La etapa neoprovenzal: Tolosa y Barcelona	42
2.3. La poesía en Valencia: de la herencia provenzal a la <i>Academia de los Nocturnos</i>	45
2.3.1. Los <i>parlaments</i> o <i>col·lacions</i> en la Valencia del siglo xv	48
2.3.2. Otros círculos de producción cultural a partir de 1480: la castellanización poética	54
2.3.3. Los círculos poéticos valencianos entre fines del siglo xv y principios del xvi: entre el certamen y la Academia	57
3. EL MARCO LITERARIO	63
3.1. Poesía, poetas y cancioneros	63
3.2. Evolución y tradiciones en la lírica cortés	68
4. EL MARCO TEXTUAL: EL <i>CANCIONERO GENERAL</i>	75
4.1. El prólogo	75
4.2. Problema y tratamiento de las fuentes: textos «únicos» y textos «omitidos»	80
4.3. Los autores: número, sociología y denominación	86
4.4. Estructura: materias, géneros, autores	89
4.5. Fortuna editorial: ediciones y derivaciones	93
Segunda parte: estudio literario	
5. LA POESÍA DE AUTOR VALENCIANO DEL <i>CANCIONERO GENERAL</i>	103
5.0. Cuestiones previas	103
5.0.1. Delimitación del corpus	103
5.0.2. Criterios para el análisis	103

5.1. Temas y tópicos	104
5.1.1. Poesía feudal y cortés	106
5.1.1.1. El amor como servicio	107
5.1.1.2. El galardón cortesano	108
5.1.1.3. Valores corteses, valores caballerescos	110
5.1.1.4. El servicio hasta la muerte. La muerte como servicio	112
5.1.1.5. El pacto desigual	114
5.1.1.6. Amor y derecho: la «metáfora legal»	118
5.1.1.7. El amor y la guerra: la «militia amoris»	119
5.1.1.8. La «cárcel de amor»	125
5.1.2. Entre lo humano y lo divino: el lenguaje religioso del amor	128
5.1.2.1. Acomodación conceptual	131
5.1.2.2. Acomodación formal	134
5.1.2.3. Usos y funciones de la «religio amoris»	136
5.1.2.4. El amor cortés, una visión herética del amor humano	140
5.1.2.5. Más allá del cristianismo: el Dios de Amor	142
5.1.3. El amor al amor imposible	143
5.1.3.1. La superioridad femenina: el culto a la mujer	144
5.1.3.2. El amor virtud. El poder ennoblecedor del amor	153
5.1.3.3. El sueño medieval del amor	156
5.1.3.4. La «gloria de amor»	159
5.1.3.5. Del amor y el desamor: la <i>aegritudo amoris</i>	163
5.1.3.6. La autofinalidad del amor	165
5.1.4. <i>Anima verius est ubi amat, ubi quam animat</i>	170
5.1.5. <i>Amor y muerte</i>	176
5.1.5.1. Amor, dolor y muerte	177
5.1.5.2. La muerte, un mal menor	178
5.1.5.3. La muerte como fin del dolor	179
5.1.5.4. La muerte no me quiere. Muerte no quiero	180
5.1.5.5. La muerte imposible. El amor más allá de la muerte	182
5.1.5.6. Expresar la muerte: imágenes cancioneriles	183
5.1.6. Ante el amor. La perspectiva médica del amor heroico	184
5.1.6.1. Proceso	186
5.1.6.2. Sintomatología	193
5.1.6.3. Pronóstico: locura y muerte	194
5.1.6.4. Tratamiento: los <i>remedia amoris</i>	196
5.1.7. Ausencia, presencia, recuerdo	199
5.1.8. Amor y fatalidad	202
5.1.9. Amor y voluntad	205
5.2. Amor... ¿cortés? Reflexiones sobre el idealismo cortesano	209
5.3. Otros temas	212
5.3.1. Algo más sobre el amor	213
5.3.1.1. Elogio cortesano y elogio de cortesía	213
5.3.1.2. Amor y matrimonio	214
5.3.1.3. Amores heterodoxos	216
5.3.2. Temas filosóficos, religiosos, morales	216

5.4. Los personajes. Hacia una tipología	220
5.4.1. Los personajes protagonistas	220
5.4.1.1. El galán	220
5.4.1.2. La dama	234
5.4.2. Los personajes secundarios	239
5.4.2.1. Personajes alegóricos y personificados	239
5.4.2.2. Personajes individuales y colectivos	245
5.5. Los géneros poéticos de la segunda mitad del siglo xv	246
5.5.1. Los géneros de forma fija	248
5.5.1.1. La canción y sus variantes	248
5.5.1.2. La glosa y sus variantes	256
5.5.1.3. El villancico cortés	267
5.5.1.4. La esparsa	272
5.5.1.5. Las invenciones y letras de justadores	275
5.5.1.6. El romance y sus variantes cortesanas	283
5.5.2. Los géneros de forma estrófica libre	289
5.5.2.1. Preguntas y respuestas	289
5.5.2.2. El legado del <i>dezir</i> alegórico	302
5.5.2.3. Poesía de circunstancias	310
5.6. El estilo y el lenguaje: la retórica cortés	317
5.6.1. El <i>ductus</i> complejo	319
5.6.2. <i>Perspicuitas</i> y <i>obscuritas</i>	321
5.6.3. <i>Brevitas</i>	328
5.6.4. <i>Disputatio</i> dialéctica	332
5.6.5. Cita y acomodación de textos	337
5.6.6. El marco del <i>antitheton</i>	339
5.6.7. <i>Annominatio</i>	343
6. ÍNDICE DE PRIMEROS VERSOS	347
7. ÍNDICE DE POETAS Y COMPOSICIONES	357
8. BIBLIOGRAFÍA	359

A mis abuelos

0. Presentación

El *Cancionero general*, publicado por Hernando del Castillo en 1511 en la ciudad de Valencia, es la mayor y más importante recopilación de poesía castellana de los siglos xv y xvi. Entre sus folios reúne más de mil poemas y a más de doscientos poetas, entre los que se encuentran algunos de los grandes autores de la segunda mitad del siglo xv. Los propósitos antológicos del compilador se plasmarían en el intento de ordenación y amalgama de materiales de muy distinta procedencia y diferente tradición. De entre todos estos materiales, llama la atención la presencia, en determinado momento cohesionada, de un grupo de poetas valencianos —no menos de veinte—, solo aparentemente de segundo orden, que están representados con más de un centenar y medio de composiciones.

La obra de esta pléyade de poetas cultos se enmarca dentro de un momento social y cultural de una enorme riqueza y complejidad. Sobre la base de una ciudad de Valencia próspera, cosmopolita y socialmente estable, el Reino de Valencia conoce un esplendor cultural inusitado, del que conservamos algunos testimonios contemporáneos, como este del genealogista Gonzalo Fernández de Oviedo:

No sé si tenéys memoria de algunos cavalleros de Valençia o si havéys estado en aquella çibdad, la qual es, a mi paresçer, una de las muy notables de toda España, y donde los que son cavalleros y gente noble son más acatados y reverençiadados que en parte del mundo, por quien son, y donde los plebeyos y gente popular e común más los estiman e temen y con más acatamiento y cortesía los tractan en todo tiempo; y ellos biven [como más] preheminentes e más ataviados y servidos que en pueblo ni çibdad que más la imita e más çerca está della, o que más paresçe, así en las fiestas e regozijos militares de los cavalleros mançebos, en justas y torneos e juegos de cañas como en atavíos de sus personas, como en las damas e señor[a]s que allí ay generosas e de calidad, que son festejadas e servidas con todos los términos de onestidad que los cavalleros lo suelen hazer (Pérez de Tudela, ed. 2000: II, 123-124).

Tal grado de efervescencia, extendida a todos los ámbitos de la vida pública, explica la imagen de que proyecta sobre el resto de ciudades, que es la de una auténtica corte paralela:

de señores e cavalleros de título bien eredados, e de ricos çibdadanos, e todas las maneras de ofiçiales artesanos que en una insigne y ordenada república son neçesarios, e aun para poder proveer otras çibdades. E demás de ser la çibdad rica en sí por el tracto de la mar e de la tierra, es la gente del mundo bien ataviada, e los hombres prinçipales e cavalleros biven e se tractan en sus casas e fuera dellas con tan extraordinario exerçiçio de nobleza, que es otra segunda corte ver aquella república (Pérez de Tudela, ed. 2000: II, 355).

La ausencia de una corte en la Corona de Aragón, y, en concreto, en el ámbito del Reino de Valencia, habría de convertir las cortes locales, parcialmente castellanizadas, en centros productores de una cultura cortesana más o menos subsidiaria. Una de las más relevantes fue la de Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva (1480-1536), amante de las letras y presumible mecenas del *Cancionero general*.

Trabajamos con una nómina de autores integrada por: Mosén Aguilar, Jeroni d'Artés, Mosén Cabañillas, Lluís y Francés de Castellví, Juan y Alonso de Cardona, Francés Carroç Pardo de la Casta, Serafí Centelles (Conde de Oliva) y Leonor Centelles (Marquesa de Cotrón), los dos Lluís Crespí de Valldaura, padre e hijo, Bernat Fenollar, Francesc de Fenollet, Juan Fernández de Heredia, Jaume Gassull, Francés de Mompalau, los hermanos Luis y Enrique de Monteagudo, Vicent Ferrandis, Miquel Peris, Joan Verdansa, Jeroni Vich, y, por último, Narcís Vinyoles.

Como es lógico, la mayor parte de los poemas de autor valenciano recogidos en el *Cancionero* están redactados en castellano; solo la segunda edición de 1514 se hace eco de una quincena de composiciones escritas en su valenciana lengua materna.

Tradicionalmente, se ha venido sosteniendo la creencia de que el *Cancionero general* documenta un cambio de actitud lingüística en el paso del siglo xv al xvi. Sin embargo, resulta difícil mantener esta afirmación en la práctica. Algunos poetas, como Juan Fernández de Heredia y Francisco de Fenollete, escriben la mayor parte de sus poemas en castellano. Otros, como Fenollar o Gassull, tienen muy poca obra en castellano, y prefieren el catalán como lengua de su principal obra literaria. Desde esta perspectiva, y coincidiendo con los estudios de los últimos años, el empleo del castellano como lengua de la poesía parece más bien una «tendencia general» de los últimos años del *Cuatrocientos* valenciano que, por determinadas circunstancias históricas, se agudiza en el *Quinientos*.

Como trataremos de demostrar, la obra de Castillo documenta no tanto un giro en la actitud lingüística de los escritores valencianos, cuanto el descubrimiento, positivo y enriquecedor, de unos nuevos modelos de expresión, forjados al calor de un intenso y prolongado contacto con la cultura castellana, cuyo escenario es la corte central, las provincias de una Italia parcialmente castellanizada o la misma ciudad de Valencia, receptora de intelectuales, cortesanos y funcionarios castellanos o aragoneses. Nos encontramos, por tanto, ante un fenómeno de imitación, no de imposición ni postración. Resulta acomodaticio recurrir al tópico de la castellanización literaria como síntoma del declive cultural, sin tener en cuenta su impronta en otras áreas peninsulares como Galicia y Portugal.

La obra de Castillo refleja no tanto un giro en la actitud lingüística, cuanto el descubrimiento, positivo y enriquecedor, de unos nuevos modelos de expresión, forjados al calor de un intenso y prolongado contacto con la cultura castellana, gesto aperturista que, en este periodo clave de la historia cultural del Reino, no es sinónimo de decadencia. Nos encontramos ante un fenómeno de imitación; no de imposición ni postración. Los poetas valencianos gozan de una libertad de elección lingüística de la que no disfrutarán, casi un siglo después, los poetas de la valenciana *Academia de los Nocturnos*...

Todos tienen cabida en la antología de Castillo: poetas mayores (Comendador Escrivá, Juan Fernández de Heredia,) y menores (Artés, Peris), aristócratas (Fenollete, Carroç Pardo) y burgueses (Vinyoles, Verdansa). Las más diversas profesiones se encuentran representadas en el variado plantel de autores: juristas, notarios, clérigos, militares,

diplomáticos, catedráticos y hasta uno de los primeros rectores de la Universidad de Valencia, Lluís Crespí de Valldaura. Si examinamos biografías veremos que, en la mayoría de los casos, nos encontramos con personajes que desempeñan cargos importantes en la estructura militar y de gobierno, y que, como tales, jugaron un papel crucial en los acontecimientos políticos y sociales del Reino de Valencia, que vive momentos decisivos para su historia en el tránsito del siglo xv al siglo xvi.

La idea de una separación taxonómica entre cultura burguesa y cultura aristocrática ha sido superada mediante argumentos que demuestran que, dentro de una sociedad urbana y moderna como la valenciana, la cultura circulaba en todas direcciones. Una cultura colectiva que, en Valencia, adquiere sentido a través del intercambio y la colaboración, a través del juego y de la justa. Una cultura en virtud de la cual la poesía es, a la vez, una forma de arte, de entretenimiento y de propaganda.

En definitiva, los cambios sociales y culturales en el paso del siglo xv al xvi en Valencia no supusieron sino la antesala de todo un cambio de mentalidad social, religiosa y política, que acarrearía profundas modificaciones en la estructura ideológica de la Edad Media y tendría importantes consecuencias en el pensamiento y la cultura. La llegada de la imprenta y su arraigo en Valencia, la proliferación de traducciones del latín, la difusión del humanismo en España, el debate sobre las lenguas vulgares, los primeros síntomas de la castellanización literaria, etc., conforman el escenario cultural del cambio, un cambio en el los poetas valencianos del *Cancionero general* desempeñan una función importante como generación de engarce entre dos culturas literarias, la castellana y la catalana, y entre dos universos culturales, el de la Edad Media y el del Renacimiento.

1. Marco histórico

Pocas ciudades europeas alcanzaron la prosperidad económica, social y cultural que conoció Valencia, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo xv. Tanto es así, que los jurados valencianos intercederían ante el papa Alejandro vi solicitando la construcción de una universidad en la ciudad de Valencia, que juzgaban «una de les principals e populosa del món».

El siglo xv es, en efecto, «el siglo de oro» de las letras catalanas en general y de la literatura de autor valenciano en particular, con creadores de la talla de Ausiàs March, Joanot Martorell, sor Isabel de Villena o Joan Roís de Corella. Este esplendoroso panorama cultural no se puede disociar de una serie de hechos socio-económicos favorables que marcaron la centuria: la intensa actividad comercial y mercantil, el equilibrio entre las diversas fuerzas sociales y el carácter eminentemente urbano y cosmopolita de la ciudad abonaron un ambiente propicio para las letras, las innovaciones científico-técnicas y el intercambio cultural.

No se entiende la historia literaria si se desliga de la historia social. En este sentido, interesa describir el contexto histórico dentro del cual nuestros poetas bilingües desarrollaron su vida y su obra, concentradas en el periodo que va desde 1480 hasta 1550, desde el momento álgido del desarrollo autónomo del Reino de Valencia dentro de la Corona de Aragón hasta la posterior etapa de retroceso, que se inicia bajo el reinado de los Reyes Católicos y se confirma durante el estallido de las Germanías.

Un cúmulo de circunstancias impulsan al Reino de Valencia a reemplazar a Cataluña como cabeza económica de la confederación y a consolidar, a medida que avanza el siglo xv, profundos cambios en su constitución interna. En las primeras décadas del quinientos, la alianza con el poder central fortaleció las bases de la cultura señorial valenciana, fuertemente marcada por las conexiones con Italia. La dinámica expansiva de la ciudad se verá, con todo, lastrada por determinados factores de crisis que subyacen a la aparente prosperidad valenciana y terminan minando el buen funcionamiento de su estructura económica y social. Ciertos hechos acontecidos en la época de los Reyes Católicos obligan a revisar el tópico de la «Valencia dorada» y a enfrentarse a los claroscuros de un contexto marcado por una doble coyuntura de prosperidad y crisis.

1.1. La Corona de Aragón en la crisis del siglo xv: Barcelona y Valencia

Transcurridas relativamente pocas décadas desde su formación como reino cristiano independiente, el reino de Valencia no solo supera la crisis bajomedieval que azota a los principales gobiernos europeos (Francia, Inglaterra, Castilla), sino que pronto destaca sobre la maltrecha Cataluña, confirmado su posición como nueva y vitalísima capital económica y cultural de la Corona.

A mediados del siglo xv, la historia de los reinos de la Corona de Aragón se bifurca en dos, escisión que sin duda decide el destino de cada uno de los reinos en los

siglos venideros. De un lado, Cataluña y Mallorca tratan sin éxito de sobreponerse a las consecuencias económicas y sociales de la crisis, cuyos principales síntomas son los diversos conflictos sociales, la inoperancia del imperio marítimo y comercial —en expansión desde Jaime II— y, en general, la incapacidad de la burguesía para superar los presupuestos del feudalismo y restar protagonismo a la aristocracia como clase que impone la dinámica rectora de la sociedad catalana. Del otro, el reino de Valencia ejerce una posición hegemónica por cuanto resiste ante la crisis agraria, se convierte en capital financiero de la monarquía hispánica y abona todos los caminos posibles hacia la paz social.

Todas las reformas implantadas en Cataluña poco después de la paz de Pedralbes en 1472 no tardaron en frustrarse, consiguiéndose únicamente periodos de recuperación provisional que no atajaron el problema de raíz. En efecto, la confluencia de factores de distinto peso y orden (decrecimiento demográfico,¹ bandolerismo, crisis de subsistencias, Inquisición, etc.), impide cambiar una situación desfavorable que, pese a los momentos de recesión, se prolongaría durante mucho tiempo y marcaría la historia del país.

En el reino de Valencia, la región más occidental de la confederación catalano-aragonesa, la situación es muy otra. La llamada crisis bajomedieval europea, que tan graves consecuencias tuvo en el Principado, llega a Valencia de forma atenuada. En un contexto general de depresión demográfica, económica e incluso política, la situación de Valencia merece mención aparte.² Paradójicamente, el declive del Principado viene a coincidir con la eclosión social y cultural del reino valenciano.³

Se ha dicho que la guerra del Principado benefició coyunturalmente a la economía valenciana al desplazarse el tráfico marítimo del puerto de Barcelona al de Valencia, convertida en el nuevo centro comercial de la cornisa mediterránea. No es cierto que, políticamente, el reino de Valencia relevase al de Cataluña como cabeza visible de la Corona. El verdadero empuje del reino seguía concentrado la ciudad, y lo cierto es que en la confrontación con la monarquía que habían mantenido a lo largo del proceso de gestación del estado moderno, los centros urbanos habían resultado debilitados (Furió *et al.* 1995: 97).

Los diversos autores que se han ocupado de la historia cuatrocentista del reino de Valencia (Vicens Vives 1956, Reglà 1984, Belenguer Cebrià 1976 y 2001, Furió *et al.*

1. Baste comparar los índices de crecimiento demográfico en Cataluña, Valencia y Mallorca durante el siglo xv. En los años que van de 1418 a 1469, la población valenciana pasa de 100.000 a 250.000 habitantes, mientras que en el Principado de Cataluña la tendencia es decreciente. Los 500.000 habitantes con que contaba Cataluña a comienzos del siglo xiv se han convertido en 400.000 sesenta años después. En la época de la unión de las coronas de Aragón y Castilla, el principado de Cataluña había alcanzado el punto más bajo de censo: 224.326 habitantes, con una densidad de 7 hab / km² en el año 1497. En cuanto a Mallorca, la principal característica es el equilibrio, ya que su evolución demográfica no contempla el crecimiento o decrecimiento brusco que sí se observa en las gráficas de Valencia y Cataluña. Véanse los datos que ofrece Philippe Berger (1978: 16), quien se basa, a su vez, en los trabajos de M. Sanchis Guarner y A. Rubio Vela.

2. La mayor abundancia de fuentes y testimonios refuerza nuestro conocimiento de Baja Edad Media, ciertamente rica en documentación en contraste con otros periodos históricos.

3. «Cataluña hundiéndose en una profunda decadencia con los diez años de revolución y de guerra civil, y, como es lógico, ello benefició a otros miembros de la Corona de Aragón, en particular a Valencia y Nápoles, óptimamente situados en los flancos marítimos de la misma, hacia los cuales se dirigieron hombres de empresa y capitales que huían de las perturbaciones del Principado. *Para Valencia, especialmente, el hundimiento de Cataluña preside su encumbramiento a la hegemonía dentro de la Corona de Aragón*» (Reglà 1984: 164).

1995) coinciden en afirmar que una de las claves del esplendor valenciano es la estabilidad social, que lo distingue de otros reinos colindantes. Si en la Cataluña del siglo xv se abrió una época conflictiva de enfrentamientos urbanos, en Valencia los grupos mercantiles y urbanos se beneficiaron de las debilidades de sus vecinos tanto como de una posición geográfica y económica más centrada en la coyuntura del Cuatrocientos (Belenguer Cebrià 2001: 104). La consolidada oligarquía mercantil, bien representada en el *Consell general*, del que formaban parte activa las capas altas y medias de la burguesía, no estaba por la labor de provocar enfrentamientos con la monarquía, sino más bien todo lo contrario; no en vano, Valencia apoyó a la monarquía durante la insurrección catalana.⁴

La estabilidad del campo fue otro de los pilares básicos de la hegemonía valenciana. Gracias al origen musulmán de su población campesina, Valencia consiguió eludir el problema agrario de Cataluña, donde los campesinos autóctonos atacan los malos usos señoriales de los propietarios. Paralelamente, la nobleza valenciana abraza una estructura señorial jurisdiccional y territorialmente equilibrada.

Los estudios históricos realizados son concluyentes y señalan que estos dos factores —rechazo al enfrentamiento armado y paz social en el campo— son los que llevan a Valencia a ocupar el lugar más destacado de la Corona, viviendo así su época dorada.

1.2. *La prosperidad valenciana: ciudad medieval, ciudad renacentista*

Valencia vive un momento sin precedentes en la historia del reino: una Valencia burguesa, artesana y mercantil que ocupa un primerísimo puesto dentro de la Corona de Aragón y dentro del mundo hispánico. Entre los indicadores de prosperidad y plenitud se debe citar la situación general de precios y salarios (cuya estabilidad contrasta con la crisis general), la generosa concesión de préstamos otorgados a los Trastámaras y, muy especialmente, la apoteosis de su cultura visible en la literatura —poesía d'Ausiàs March—, las artes plásticas —muestras arquitectónicas del gótico como la *Llotja*, la *Generalitat*, las *Torres de Serrano* o el *Miquelet*—, y los fecundos contactos con el Renacimiento italiano, que acabarían por acentuar la entidad particularísima del País dentro del contexto más amplio de la Corona de Aragón (Belenguer Cebrià 1976: 14).

La autodeterminación de la ciudad, fundada en los diversos niveles institucionales, y la pujanza socio-económica valencianas pasan ambos por un diálogo entre las diversas fuerzas sociales que participan de los poderes urbanos.

El carácter itinerante de la corte real de Aragón, estado federal, obliga a la realeza a confiar el gobierno de cada reino a un delegado: el lugarteniente general —asociado, con el paso del tiempo, al cargo de virrey— será el principal representante del poder ejecutivo.⁵ El virrey, dicho sea de paso, contribuyó al asentamiento de una cultura señorial valenciana, pues este cargo casi siempre lo ocupaba una persona de sangre real. Paralelamente al virrey, existían los *Consells de Govern*: la *Reial Audiència*, en Va-

4. Este apoyo valenciano fue en parte fruto de un dirigismo monárquico: desde 1418 y por pragmática de Alfonso el Magnánimo todos los cargos dirigentes de la capital (los *jurats* del *Consell General*) eran directamente elegidos por la realeza en virtud de la fórmula de la *ceda*. La *ceda* garantizaba el control del rey y de su hombre de confianza, el *racional valenciano*.

5. El siglo xv es la centuria decisiva en la historia de ambas instituciones, que muchas veces a lo largo de la historia, se confunden. Para más detalles sobre esta cuestión, véase Belenguer Cebrià (1976: 19-21).

lencia, actuaba como consejo de gobierno del virrey y velaba por el mantenimiento del *furs* y privilegios del País; el *Consell d'Aragó*, en la corte, era el principal instrumento del gobierno central, el vínculo entre la monarquía y el resto de reinos de la Corona de Aragón, mediante los respectivos virreyes. Subordinado a virrey, el *governador general* y sus delegados controlaban cada una de las cuatro demarcaciones comarcales en las que estaba dividido el Reino de Valencia.

De la administración del patrimonio real se encargaba un *Tribunal d'Hisenda* integrado por dos magistrados: el *maestre racional* (encargado de centralizar la hacienda real) y el *batle general* (cuya misión consistía en conservar y ejercer los derechos pertenecientes al patrimonio real). Este *Tribunal* jugará un papel crucial en la buena o mala administración de la riqueza del reino y las diversas transacciones económicas en las que éste se ve envuelto a lo largo del siglo xv.

La aristocracia feudal, los grupos eclesiásticos y las órdenes militares escapaban a la administración real, que controla al resto de grupos sociales a través del sistema descrito.

Los tres brazos o estamentos —eclesiástico, nobiliario y real— se reúnen en *Cortes* cuando se necesita tratar algún asunto político o administrativo de régimen interno o externo; de este concilio periódico —teóricamente, las Cortes deben convocarse una vez cada tres años, pero en la práctica solo se convocaban cuando era necesario—, emanan los *Fueros*, colección sucesiva de leyes dictadas en las Cortes y, por lo tanto, auténtico código jurídico del reino. Este sistema pronto se revela ineficaz: la disolución de la Cortes una vez el problema había sido resuelto supone la descoordinación de los tres estamentos. A fin de solucionar este problema se crea la *Diputació General del Regne de València*, que nace con la finalidad económica de ejercer control sobre los acuerdos votados en Cortes, pero que pronto adquiere una importante función como oposición política al creciente poder real. De inferior categoría legislativa son los parlamentos, sustitutos eventuales de las Cortes.⁶

En el ámbito local —el último nivel institucional y el más directamente implicado en los problemas y la realidad urbana— se imponía un modelo de gobierno urbano complejo y participativo inspirado en los *Furs*, confiado a los *prohoms* de la ciudad (patriciado urbano y labradores ricos). Éstos se organizan en el *Consell del Cent*, amplio órgano consultivo y deliberativo compuesto por representantes de las diversas clases y comunidades sociales: nobles, ciudadanos, juristas, notarios y tantos otros miembros de los distritos municipales y gremios laborales existentes. En la práctica, no obstante, tendió a formarse una élite o patriciado urbano que ostentaba una cierta superioridad y libertad de maniobra en el gobierno municipal. A efectos prácticos, gran parte de la tareas municipales son llevadas a cabo por los *jurados* —es decir, por el patriciado urbano, pues solo pueden ser jurados aquellos que viven de renta—, el *racional*, el *síndic del comú* y los *abogados*, que forman la verdadera cima del ayuntamiento.⁷

En el municipio de Valencia, otra serie de cargos intermedios controlan los gastos comunes y específicos así como el pago de intereses de los capitales prestados al mu-

6. Según apunta Beleguer Cebrià, durante el mandato de Fernando II, el País Valenciano se opuso a la convocatoria de parlamentos por el virrey o el gobernador real, que habían obtenido a tal objeto la licencia del monarca (1976: 22).

7. Para el reparto de poderes y sus respectivas funciones dentro del órgano de gobierno, véase Reglà (1984: 79-94).

nicipio por inversores particulares o censalistas, cuya actividad puede alterar la buena salud de la economía municipal, pues sus escasos dividendos son compensados con la percepción segura de las pensiones.

La correcta articulación de poderes, que se van concretando en diversos niveles, es fundamental para que la sociedad valenciana prospere y vayan creciendo sus expectativas de convertirse en una ciudad de primer orden.

Ciudad y campo mantienen un intercambio mutuamente beneficioso: a la dominación del mundo rural por parte de la ciudad se oponía el peso de unas sólidas estructuras feudales que contrarrestaban los movimientos migratorios de las masas rurales atraídas por el mercado de trabajo, ciertamente más amplio y en plena expansión.

Valencia no conoce, hasta bien entrado el siglo XVI, ninguna crisis en el mundo agrario y, cuando ésta se produce, la estabilidad resulta reforzada, pues el fin de la revuelta agermanada trae consigo un retroceso del poder de la burguesía y una vuelta al sistema feudal controlado por la aristocracia terrateniente, que conlleva un recrudescimiento de las condiciones del campo; tampoco conoce, por tanto, los efectos negativos de la revuelta campesina sobre las rentas de los capitales invertidos en el campo por la nobleza o el patriciado urbano. A finales del siglo XV, el sector atraviesa un momento favorable: la mano de obra morisca se muestra especialmente dócil y eficaz y la diversidad de los terrenos permite una producción extremadamente variada —el arroz, el azúcar y la seda son tres de los productos más característicos—. La agricultura valenciana, cuyo principal objetivo sigue siendo el autoconsumo, se convierte en una economía de mercado, proyectada tanto hacia la ciudad —a cuenta de su vertiginoso ritmo de expansión demográfica— como hacia el mercado italiano, que sostiene una demanda constante de lana y productos agrícolas. A principios del cuatrocientos, era la capital catalana la que absorbía todavía la mayor parte de las exportaciones agrícolas y artesanas hacia Italia, pero a partir del reinado de Alfonso el Magnánimo (1415-1458), es decir, mucho antes del hundimiento provocado por la guerra civil catalana, es Valencia la que se impone como intermediario principal en el transporte marítimo de la lana.

La artesanía y la industria son las otras actividades dinamizadoras de la sociedad valenciana, en especial los textiles (*draps de la terra*), que dominan la industria local, pero también los muebles, los cueros, etc.

La abundante documentación sobre las transacciones (nóminas de mercaderes, listas de mercancías, relaciones de países y regiones con las que se comercia...) nos permiten confirmar la importancia de Valencia como un emporio comercial dentro del mercado mediterráneo, que culmina ahora su destacada presencia a lo largo de la baja Edad Media. Desde entonces y a medida en que avanza el siglo, Valencia reunía una sociedad de mercaderes cuyas operaciones se extendían por buena parte de Europa, así como por las costas africanas y asiáticas del Mediterráneo.⁸

Valencia es una ciudad próspera y urbana. A expensas del crecimiento económico, se inicia una dinámica de crecimiento demográfico. Al menos la mitad de la población total del reino se concentra en la capital, que crece a ritmo inversamente proporcional a la baja densidad del resto de regiones.

8. Véase la monografía *València, un mercat medieval*, ed. Antoni Furió, València, Diputació Provincial de València, 1985.

La ciudad se ha convertido en un foco de atracción de comerciantes y toda clase de gentes extranjeras (sobre todo, alemanes e italianos) que, atraídos por el auge económico y la concentración de capital, se desplazan hasta allí para realizar sus negocios, o, como sucede en muchos casos, fijan en Valencia su nuevo lugar de residencia. Dos de las principales actividades de estos extranjeros en la capital son el negocio de libros —gran parte de los impresores son extranjeros—⁹ y el comercio mercantil.

A lo largo del siglo xv, Valencia asiste a un crecimiento que transforma la ciudad. La gran afluencia demográfica que ha experimentado la urbe en el último tercio de siglo crea un clima de recelo e incertidumbre.¹⁰

El poder financiero del reino lo corroboran, por un lado, la reforma monetaria que llevó a cabo Fernando el Católico, destinada a igualar el reino con el resto de la Europa comercial (Vicens Vives 1967: 281), y, por otro, los sucesivos préstamos del reino a la monarquía hispánica para sus conquistas y sus necesidades de política exterior entre 1472 y 1515. Estos préstamos se fueron otorgando casi ininterrumpidamente, independientemente de las consecuencias que ello pudiese acarrear al gobierno municipal, que muchas veces sufrió los perjuicios de anteponer la voluntad del monarca a sus propios intereses. Las cifras hablan por sí solas: cerca de ciento cuarenta millones de maravedíes, según los cálculos de Reglà (1984). Es proverbial la generosidad con que el Reino contribuyó a la política exterior de la monarquía, que van desde el millón y medio de sueldos en la franja de 1479-1499 hasta los más de cuatro millones entre 1506 y 1515.

El auge de la urbe valenciana se mide no solo en términos económicos, sino también sociales y culturales. Gracias al impulso del comercio, la estructura social se aproxima al moderno ideal urbano renacentista, en tanto en cuanto la clase dirigente no está compuesta únicamente por nobles, pero tampoco simplemente por mercaderes. Aparte del aristócrata y del comerciante, la sociedad valenciana brinda un amplio abanico de oportunidades al hombre de leyes, al médico, al humanista, al artista...

Si bien se ponen de relieve una serie de nuevos valores burgueses (el dinero, el pragmatismo, el vitalismo...) que convierten a Valencia en una ciudad cosmopolita, no es menos cierto que de la clase noble garantiza la supervivencia del ideal caballeresco, tal y como lo plasma la obra de valencianos de ascendencia nobiliaria, como el *Tirant lo Blanc* de Joanot Martorell o la obra profana de Joan Roís de Corella. Al fin y al cabo, desde su configuración política y territorial a principios del siglo xiv, la ciudad siempre había establecido su equilibrio en base a un sistema dualista que enfrentaba a burguesía (patriciado urbano) y nobleza (aristocracia señorial) como clases sociales antagónicas.

Si la prosa de Martorell y Corella o los populares certámenes poéticos valencianos al estilo de los consistorios de Tolosa y Barcelona demuestran la permanencia del espíritu caballeresco y trovadoresco, otras obras como el *Spill* de Jaume Roig o *Lo procés de les olives* de Bernat Fenollar fijan su mirada en la realidad, contemplada desde el prisma de

9. De hecho, el impresor de la primera edición del *Cancionero general* en 1511, Cristóbal Kofman, es de origen alemán. Para más detalles sobre el papel cultural de estos libreros e impresores extranjeros afincados en Valencia, véase Berger (1987).

10. Probablemente ese mismo sentimiento inspira un comentario de Joanot Martorell, a través del personaje de un fraile, en *Tirant lo Blanc*: «Aquesta noble ciutat vendrà per temps en gran decaïment per la molta maldat qui en los habitants d'aquella serà. D'açò serà causa com serà poblada de moltes nacions de gentes, que com se seran mesclats, la llavor que eixirà serà tan malvada que lo fill no fiarà del pare, ni lo pare del fill, ni lo germà del germà» (cap. 330).

la sátira de costumbres, unas veces mordaz y maliciosa, otras jocosa e inofensiva.¹¹ Pese a la innegable estratificación, valores burgueses e ideología feudal coexistirían en el mismo plano de importancia, repartiéndose los poderes sobre la ciudad y la economía, y fomentando un intercambio recíproco en que ambas clases obtienen beneficios. Entre otras muchas estrategias de consenso, destaca la fusión de sangre y patrimonio entre la pequeña nobleza y el patriciado urbano, a través de una política matrimonial. Los componentes de aquel sistema económico-social, cada vez más preeminente a medida que transcurre el siglo, estaban unidos, pues, por una vasta y copleja red de relaciones diversas, que abarcan una gran zona geográfica y relacionan a personas de todos los estratos sociales (Ventura 1978: 21).

Con el paso del tiempo, se establecerían unas nuevas condiciones en el modo de vida, la cultura, las costumbres, etc. que Joan Fuster (1986) estudia a partir de la constatación de un nuevo modelo de escritor y unos nuevos hábitos de lectura durante el siglo xv. El crítico valenciano recuerda la importancia sociológica del prólogo de fra Antoni Canals a la traducción del *De Providentia* de Séneca, donde el humanista repara en la curiosidad «excessiva» que caracteriza a las personas de «gran estament». Al mismo tiempo que entra en escena un nuevo lector, lleno de la curiosidad intelectual propiamente moderna, nacería un nuevo tipo de escritor más implicado con su contexto.¹² Valencia conforma un microcosmos cultural en que confluyen elementos de origen local con otros de origen foráneo y en el que se mezclan y entrecruzan lo culto y lo popular, lo tradicional y lo moderno.¹³ Ciertamente, como apunta Fuster, Valencia, después de todo, es una ciudad pequeña y sus intelectuales tuvieron que relacionarse necesariamente (1986: 44).¹⁴

Valencia se convierte entonces en punto de encuentro entre las ideas y novedades renacentistas que proceden de Europa y otros elementos de origen local. Esta fusión de lo autóctono con lo foráneo explican la riqueza y variedad de sus producciones culturales: de un lado, las traducciones de los clásicos, el desarrollo del humanismo y el estilo latinizante denominado «valenciana prosa»; del otro, la literatura de tema religioso, las tertulias literarias, los certámenes poéticos y demás festividades urbanas y populares en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv.¹⁵

11. El trabajo fundamental sigue siendo el de Riquer (1985, iv). Para un acercamiento más cercano al mundo valenciano, véase Sirera (1995).

12. Las tertulias burguesas de Bernat Fenollar y el grupo de poetas de la escuela satírica llegan hasta los extremos de la exageración, aunque compartimos la opinión de Fuster de que la caricatura siempre es un reflejo de la realidad (1986: 17).

13. Para una primera aproximación a las tertulias literarias que caracterizan la vida cultural valenciana del siglo xv, véase S. Guinot (1921): «Tertulias literarias de Valencia en el siglo xv», *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, 9, año II, pp. 1-104. Fundamentales siguen siendo todavía las páginas que le dedica al tema J. Fuster en *Poetes, moriscos i capellans* (1986: 9-81).

14. Para una refutación de la supuesta existencia de dos núcleos de producción cultura, el sector burgués y el sector aristocratizante, véase T. Martínez Romero (1998): «Variacions sobre el tema 'Corella i els valencians'», *Caplletra*, 24, pp. 45-66 y también M. Garcia Sempere (2003): «Sobre la diversitat de manifestacions literàries en la segona meitat del segle xv: contactes entre les obres i els autors», *Caplletra*, 34, pp. 55-78.

15. Fuster (1986: 32ss.) sostiene que la actividad cultural de Valencia durante la segunda mitad del siglo xv transcurre dentro de unos límites de aspiración estrictamente doméstica: «Durant el segle xv, la ciutat hagué de bastar-se a ella mateixa, en els estímuls i l'ajut a la literatura. Tertúlies, certàmens i llibres sorgien del seu si, per la sola virtualitat del públic que ella era». Compartimos esta tesis solo en parte, pues la proyección

El impacto italiano tuvo una incidencia decisiva sobre la vida valenciana y, por encima de todo, sobre su mundo cultural. La presencia de italianos en Valencia no solo es fruto de un flujo espontáneo, sino de la propia demanda cultural: como señala Rubió (1953), la Valencia del siglo xv incluso importaba maestros italianos para enseñar poesía y oratoria.¹⁶

Por otro lado, el intercambio con la península vecina fue constante a lo largo de todo el siglo xv: desde la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo hasta las posteriores campañas durante la época de Fernando II, es constante la presencia de caballeros valencianos en Italia, donde se estrecharán lazos amistosos e intercambios enriquecedores para ambas culturas.

El contacto con Italia favorece la penetración de las ideas del humanismo, que va calando entre los escritores valencianos y catalanes. El interés por los clásicos transforma las letras valencianas, manifestándose de un modo distinto en cada una de las etapas, desde sus orígenes en la época de Joan I hasta bien entrado el siglo xvi. Prueba irrefutable del acercamiento a los clásicos es la intensa labor de traducción que se concentra a lo largo del siglo. Entre las más destacadas podemos mencionar la de las *Metamorfosis* de Ovidio por Francesc Alegre, La *Commedia* de Dante por Andreu Febrer, el *Corbaccio* de Boccaccio por Narcís Franch, etc. Por su parte, Bernardí Vallmanya, escribano del círculo del segundo conde de Oliva, traduce la *Cárcel de amor* de Diego de San Pedro como *Lo carcre d'amor*.¹⁷

Algunos de los autores cuya obra nos disponemos a estudiar realizaron una importante labor como traductores. En 1510, Narcís Vinyoles tradujo por encargo la *Suma de todas las crónicas del mundo*, mientras que Miquel Peris hizo lo propio con el *Kempis* o *Imitació de la vida de Crist*, obra que dedicó a Sor Isabel de Villena y fue impresa por vez primera en Barcelona, en 1482.

En el caso de Valencia, esta época coincide con uno de los hechos que marcan el final de la Edad Media: la introducción y desarrollo de la imprenta. Con la implantación de la imprenta, la posibilidad de difusión de escritos de todo tipo, unida al nuevo espíritu burgués y la curiosidad intelectual de las clases bienestantes, transforma el concepto de cultura.¹⁸ Las prensas valencianas alumbran el que se ha considerado el primer libro impreso en España, *Les Trobes en laors de la Verge María* (1474),¹⁹ recopilación de

doméstica de la cultura valenciana puede ser aparente, en virtud de la mezcla y sincretismo de influencias que caracterizan al microcosmos cultural valenciano al que se refiere Fuster.

16. Casi con toda probabilidad, este hecho explica la presencia de Bertomeu Gentil, poeta italiano, en el *Cancionero general* de 1511. Gentil tuvo que ser uno de estos maestros venidos de la península italiana. Transcurrido el suficiente tiempo como para considerarle un ciudadano valenciano más, Castillo no duda en incluir muestras de su poesía en su antología de poetas cancioneriles, junto con el resto de valencianos que comparten protagonismo con los poetas de este cancionero.

17. Para más detalles, véase Rubió (1953) y Fuster (1986).

18. Véase la monografía, de consulta imprescindible, de P. Berger (1978).

19. Precisamente esta obra es la recopilación de todos los textos que se presentaron a un certamen religioso en honor a la Virgen celebrado en Valencia en 1474. En este certamen participan algunos de los poetas que veremos en el *Cancionero general*: Bernat Fenollar como mantenedor, el hermano de Francés de Castellví, Lluís de Castellví, como juez; Francesc de Castellví, Joan Verdansa y Narcís Vinyoles como participantes.

poemas religiosos salida de prensas valencianas.²⁰ Esta obra marca un hito que va a ser revalidado con la creación de toda una infraestructura editorial (libreros, impresores, tipógrafos...) que otorga a la ciudad una gran proyección internacional. No es que la difusión masiva del libro gracias a la imprenta aumente la proporción de los lectores —hecho que más bien está en función del sistema escolar—, sino que se enriquece el espectro de lecturas.²¹

Toda esta ebullición cultural se tradujo en una preocupación cada vez mayor por el estudio y la formación. Es así como, tras un periodo de desorientación en que la escuela se circunscribe al ámbito privado y familiar, la sociedad comienza a reclamar una intervención directa de los poderes públicos. Tras sucesivas reformas en diversas direcciones, en la década de los noventa, cobra forma el proyecto de una Universidad valenciana, el *Estudi General*:

ya no se trataba de elegir una simple escuela comunal donde se impartiera gramática y nociones de lógica, sino de algo mucho más ambicioso: un verdadero estudio general con capacidad para otorgar grados y titulaciones, que reuniera las facultades que mayor demanda tenían entre los ciudadanos (derecho, teología, cirugía...). Aunque ocupando un lugar secundario en las preocupaciones de los jurados, y sin duda en los presupuestos financieros de la nueva institución, la enseñanza de las artes adquirió una sistematización curricular y organizativa hasta entonces desconocida en la ciudad (Cruselles 1997: 68-69).²²

En conclusión, los diversos mecanismos que garantizan la paz social y el justo reparto de fuerzas urbanas, proporcionan una base sólida en la que se apoya el crecimiento económico, principal indicio de prosperidad, al tiempo que crean las condiciones necesarias para construir una sociedad próspera, dinámica y culturalmente activa.²³

1.3. La crisis: los tres problemas de la ciudad. Valencia y la monarquía hispánica

El alentador panorama social, económico y cultural, que viene siendo un lugar común entre los historiadores del siglo xv valenciano, tiene su lado negativo, pues no de otro modo se explica la rápida pérdida de su hegemonía política, social y cultural durante el siglo xvi.²⁴ En el periodo que va desde la Valencia virreinal de los duques de Calabria (1526-1536) hasta la Valencia de la *Academia de los Nocturnos*, se encadenan

20. Martín de Riquer, siguiendo a F. Martí Grajales, expresa sus reservas sobre si esta afirmación puede seguir sosteniéndose (1985, IV: 232, n.9). De hecho, hoy por hoy, se da como primer libro otro impreso en Zaragoza.

21. Para el creciente interés por el libro entre los miembros de la clase aristocrática, véase el estudio de P. Berger (1995): «Las bibliotecas nobiliarias de la parroquia de San Andrés de Valencia (1477-1557)», *Bulletin Hispanique*, 97, 1, pp. 375-383.

22. Para las relaciones entre escuela y sociedad y la transformación del sistema educativo en la Valencia de los siglos xv y xv, véase Cruselles, J. M^a (1997): *Escuela y sociedad en la Valencia bajomedieval*, València, Diputació de València.

23. Véase un esquema y explicación del funcionamiento del municipio valenciano a mediados del siglo xv en Belenguier Cebrià (1976: 42ss.).

24. Una excelente aproximación al panorama socio-cultural en la Valencia renacentista se encuentra en Berger (1987).

una serie de acontecimientos difícilmente compatibles con una idea de esplendor: el conflicto de las Germanías, a principios de siglo XVI, y la expulsión de los moriscos, a principios del XVII, son síntomas evidentes de la disgregación y marcan el comienzo y la ratificación del declive valenciano.

Valencia conocerá, en efecto, una serie de reveses en casi todos los puntos sobre los que se apoyaba hasta ese momento su prosperidad, en parte ilusoria. En el transcurso de medio siglo, Valencia pasa de ocupar un lugar central en el proyecto federativo de la Corona de Aragón a instalarse en una posición periférica:

Tradicionalmente se ha aceptado que el esplendor valenciano culmina con Fernando el Católico, atribuyéndose la decadencia posterior a factores externos e imprevisibles, a raíz de la colonización americana. Sin embargo, es durante la época de Fernando el Católico cuando se agravan los problemas de la ciudad, que se ve sometida a un férreo control de consecuencias nefastas.²⁵ La divergencia de opiniones se debe a la propia evolución del concepto de Monarquía, del pactismo al autoritarismo, que, muy a pesar de sus buenos propósitos iniciales, terminó generando malestar social e inestabilidad política.

En un primer momento, la Corona de Aragón aceptó la unión de las Españas, adoptando en sus primeras formulaciones el modelo integrador de la Corona de Aragón de unión entre iguales (Belenguer Cebrià 2001: 87). No obstante, una vez lograda la necesaria autonomía financiera, los monarcas no tardaron en hacer caso omiso de las limitaciones del supuesto «modelo integrador», por lo que la unión se vería irremediablemente empañada por algunas tensiones de mayor o menor envergadura como el absentismo de la realeza, la proliferación del sistema virreinal, el espinoso asunto de la Inquisición o la falta de un más logrado consenso económico con Castilla en la creación de un libre mercado comercial con la Indias (Belenguer Cebrià 2001: 88).

Esta tendencia, bien patente durante el reinado de Fernando el Católico, truncó el buen rumbo del Reino de Valencia, convertido en reino subsidiario al servicio del estado, quebrando las sólidas bases de su heterogénea pero armónica estructura social. La sociedad valenciana quedó escindida en dos bandos: de un lado, las clases dominantes se acomodaron sin problema en la nueva estructura estatal, de la cual obtenían amplios beneficios; del otro, los sectores subalternos se oponían a una política que eran incapaces de comprender: en la medida en que el estado moderno beneficiaba los intereses de las oligarquías dominantes, mayor era el malestar entre las clases más desfavorecidas, sobre quienes los cambios y decisiones adoptadas tenían una incidencia mayor.²⁶

La proliferación de la clase rentista, la malversación de fondos, la corrupción de la clase dirigente y la continua salida de capital para empresas de la monarquía terminan hundiendo a Valencia en una crisis que, a finales de siglo, es una realidad. La crisis atraviesa dos fases: una inicial en que el rey impone su autoritarismo con la definitiva inclusión del virrey y una segunda fase en la que el soberano aprovecha la servidumbre

25. Para las directrices de la política de Fernando el Católico en la Corona de Aragón, véase J Reglà (1972): «Notas sobre la política municipal de Fernando el Católico en la Corona de Aragón», en sus *Temas medievales* (pp. 131-153).

26. Y es que, como ha resumido Belenguer Cebrià: «La història municipal valenciana sota el regnat del Rei Catòlic es caracteritza, en línies generals, per la guerra sorda entre les dues concepcions (...) —autonomia democràtica *versus* regalisme oligàrquic— en què la figura del racional, i sobre tot la seua executòria, poden decididament decantar la balança d'un costat o l'altre» (1976: 41).

del reino y utiliza sus recursos para campañas de la monarquía: las guerras de Italia y la expansión norte-africana (Belenguer Cebrià 1976: 18). La actitud colaboracionista es una de las claves del riguroso control de la ciudad.

Las vertientes de la crisis son tres: crisis institucional, crisis económica y crisis agraria:

a.- La *crisis institucional*. La inconsistencia del grupo señorial desbarató la creación de un flanco único para hacer frente a la monarquía, que les garantizaba cargos y funciones al servicio de la Corona. Grupo señorial, por otro lado, heterogéneo y fuertemente castellanizado desde la entronización de los Trastámara.

Disponemos de documentación para confirmar un proceso de progresiva pérdida de independencia del aparato de gobierno valenciano. Un número reducido de personas controla las gestiones en la práctica: el rey mantuvo el sistema de la ceda y el racionalato, desoyendo en su favor las peticiones de insaculación. El incumplimiento de la normativa de renovación de cargos y demás reglas desvirtúa la imagen de las instituciones de gobierno fomentando toda clase de irregularidades como, por ejemplo, el fraude que encubren en 1511 los jurados valencianos, en el cual toma partido Joan Ram Escrivà, el racional del momento (Belenguer Cebrià 1976: 270ss.); en cualquiera de los casos, estas irregularidades se subsanan a costa de los individuos, nunca del sistema. A diferencia del siglo anterior, la ciudad asiste a un recorte de sus funciones autónomas, tanto más acentuado a medida que se disgregan la oposición a la autoridad real y surgen actitudes colaboracionistas con la monarquía en el seno del gobierno municipal.²⁷

b.- La *crisis financiera*. El segundo gran problema tiene que ver con los préstamos a los Trastámaras, en especial a Fernando el Católico. En el medio siglo que va desde el rey Católico hasta la crisis de las Germanías (1479-1521), Valencia se convierte en capital financiera de la monarquía hispánica: las empresas italianas de Rey son atendidas por soldados valencianos, pero sufragadas con dinero valenciano (Reglà 1984: 51). Disponemos de textos bien elocuentes del poderío económico de la ciudad, como este de 1494 en el que el Rey Fernando afirma: «Esta ciutat [Valencia] amb molt major facultat pot fer e pagar la dita galera [contra la piratería mediterránea] que non Barcelona ni Mallorques».

Un estudio de los préstamos realizados por la ciudad a los Trastámaras aragoneses arroja un balance *in crescendo* conforme avanza el siglo y, muy en especial, durante el reinado del Rey Católico (Belenguer Cebrià 2001: 104). Solo durante los periodos de 1495-1499 y de 1513 a 1506 se interrumpe la salida de capital. Por mucho que los jurados valencianos insisten al rey sobre el crítico estado financiero del reino, a través de su embajador en la corte, el monarca continúa solicitando préstamos, que finalmente son concedidos por mediación de los funcionarios reales.

A la fuga externa de capitales debemos sumar la propia realidad de la deuda pública interna. Las urgencias pecuniarias de la ciudad encontraron en el *censal* —sucesor natural del usurero judío— una fuente inagotable de liquidez, que fue sumiendo a la ciudad en una dinámica de endeudamiento (Furió *et al.* 1995: 117).²⁸

27. Ciertamente, la figura del racional desempeña un papel clave en la estructura política. Tanto es así que en periodos de aguda crisis se hace necesario el nombramiento de un racional severo en sus propósitos, como lo fue, por ejemplo, Guillén Caçera (1456-1477).

28. Véase una tabla de los gastos en pensiones de censales durante el periodo de 1399 a 1518 en Belenguer Cebrià (1976: 58-59). Parece incuestionable que en la Corona de Aragón una gran masa de censales estaba

c.- *La crisis frumentaria*. El tercer y último problema se relaciona con el abastecimiento de alimentos, sobre todo de trigo. La carestía de un cereal tan básico crea momentos de auténtico pánico colectivo, puesto que incluso en periodos de buena cosecha, la producción de trigo no cubre ni la mitad de las necesidades del mercado. Las malas cosechas unidas a la falta de previsión y la ineficacia de las medidas de urgencia crean otro flanco de malestar social.

Y es que la monarquía hispánica tenía abonado el terreno en Valencia mucho antes de su implantación: controladas las clases dirigentes de la ciudad y del campo, las instituciones valencianas a duras penas luchaban por conservar su autonomía y pasaron a ser sutilmente manejadas por la realeza: lo fueron en la capital (con la *ceda* y el *racional*), pero también en los órganos supuestamente representativos del Reino: la *Generalitat* y las *Corts*. No en vano, como apunta Reglà, desde mediados del siglo xv Valencia fue la «soldadura» entre Castilla y Aragón (1984: 46).

En el siglo siguiente, esta soldadura le costará un alto precio al País Valenciano, que se enfrenta a uno de los momentos más nefastos de su historia, a raíz de la crisis de las Germanías y, posteriormente, la expulsión de los moriscos, síntomas ambos hechos de una profunda transformación económica, social y cultural.

A lo largo del virreinato de los duques de Calabria (1526-1536) y hasta 1550, la sociedad valenciana experimenta cambios y procesos que se revelan en unos casos decisivos, y en otros definitivos, como la organización de la nobleza en una corte virreinal—dentro de un proyecto imperial como el de Carlos v—, la consolidación del problema morisco o el inicio de una castellanización literaria, hasta cierto punto irreversible.

1.4. *El declive valenciano del siglo xvi: causas y consecuencias*

Teniendo en cuenta los tres problemas descritos, que se insertan en el seno de otros signos de esplendor, nos hallamos frente a otra perspectiva de la prosperidad valenciana. La guerra de las Germanías (1519-1523) en el siglo xvi y la expulsión de los moriscos (1609-1614) a principios del xvii harán estallar con enorme virulencia el cambio de tendencia—de la prosperidad a la crisis— que estaban preparando desde hacía algunos años las tensiones económico-sociales que vivía la región.

Las Germanías afectaron entre los años 1519-1523 a todos los dominios de la Corona catalana-aragonesa, pero es en Valencia donde sin duda alcanzaron mayor impacto y trascendencia.²⁹ Hacemos nuestra la definición de M. Ardit, para quien las Germanías fueron:

la resposta violenta de les classes subalternes més desfavorides contra la forma concreta d'estat modern que s'havia plasmat durant el regnat

constituida por las clases medias, con una considerable participación del sector eclesiástico (Belenguer Cebrià 1976: 26).

29. Las Germanías cuentan con una abundante literatura, desde crónicas o relaciones hasta pronósticos, panegíricos o poemas, en latín, castellano y catalán. Cabe suponer que las dos partes se pronunciaron al respecto, aunque hay que mostrarse sorprendidos ante el hecho de que solo haya llegado a nuestro conocimiento la versión anti-germanada, es decir, la oficial, la de los vencedores. E. Duran editó las dos crónicas más importantes en lengua catalana, la de Guillem Ramon y la de Miquel Garcia, que nos permiten percibir ciertos matices ideológicos según la forma en que son narrados los hechos. Véase E. Duran (1984): *Cròniques de les Germanies*, València, Tres i Quatre.

de Ferran el Catòlic i contra els sectors socials hegemònics, la burgesia comercial, l'oligarquia rendista i la noblesa. L'astuta tirania del rei Catòlic havia aconseguit de formalitzar una aliança entre el monarca, per un costat, i els sectors oligàrquics de la ciutat de València, aliança de la qual ambdós sortiren beneficiats. El rei s'assegurava un municipi dòcil, del qual obtingué préstecs abundants per a finançar les seues empreses exteriors (la guerra de Granada, les campanyes d'Itàlia i la política nord-africana), i les oligarquies, el monopoli del govern de la ciutat. La noblesa no sols mantenia el poder local als seus senyories sinó que, com ja començà a fer en els temps d'Alfons V, es beneficià amb càrrecs burocràtics remuneradors a la península i als territoris imperials mediterranis (Furió *et al.* 1995: 139).

Esta revuelta fue la consecuencia natural de un cúmulo de circunstancias que se dieron cita al filo de la segunda década del siglo xv. Una de las causas de mayor peso fue la crisis gremial por motivo de la introducción de mercancías extranjeras, uno de los clásicos problemas del sector mercantil que no había hecho sino agravarse con el paso del tiempo. Otra circunstancia económica con un efecto negativo fue la crisis de subsistencias, que, unida a la epidemia de peste de 1519, abocó a la población a una situación realmente límite. La muerte del rey Católico, finalmente, fue el detonante político de la revuelta: su muerte fue vista por los agermanados como el final del rígido sistema de la *ceda*. Desde su muerte en 1516 hasta el final de la revuelta agermanada, el *Consell General* fue asumiendo un protagonismo cada vez mayor en el gobierno de la capital, tratando de recobrar las funciones que le habían sido usurpadas (Valor Moncho 2001: 12-13).

Los gremios pretendían introducir representantes en el jurado de la ciudad y en 1519 se constituyen en Germanía. El nuevo monarca Carlos I apoya al bando nobiliario nombrando a un virrey, Diego Hurtado de Mendoza, a fin de sofocar la rebelión agermanada. Las alianzas consolidadas durante la época del Católico se perpetuaban a las órdenes del nuevo rey, razón por la cual la crisis adoptó un doble signo antioligárquico y antiseñorial. En su *Germania del menestrals de València*, el notario Miquel Garcia (1519) describía el origen de la revuelta poniendo de manifiesto —desde el lado antiagermanado— el problema de la lucha de clases:

En lo any mil cinch-cents dènav, en lo mes de juliol, començà pestilencia en València, encara que fonc poca cosa, e durà molt poch. Emperò com la gent staba molt spanxada de la gran pestilència de l'any uit propassat, buidà y fogí molta gent de la ciutat, e special la gent de honor. De manera que restant casi sols los menestrals en València, feren entre si una gran Germania o conjuració per a demanar justícia; emperò après feren lo contrari, segons es veurà. Així que tots los oficis s'adunaren e asagramentaren e armaren de manera que pogueren llançar de València tots los caballers i oficials reals, e lo virrey don Diego Hurtado de Mendoza; e pogueren en après cremar e destruir tot lo regne, segons llargament es porà veure en esta scriptura (Duran, ed. 1984: 329).

Las posiciones se radicalizan durante los años que dura el conflicto armado. El noble valenciano Serafí Centelles (1480-1536) —mecenas y poeta del *Cancionero general*— fue uno de los abanderados del ideal señorial, a juzgar por el destacado papel que le

otorga la crónica de Guillem Ramon Català, la *Breu relació de la Germania de Valencia*, conforme a la ideología antiagermanada (Duran, ed. 1984: 174).

Los agermanados fueron derrotados militarmente a finales del año 1522. La represión posterior fue durísima. Algunos rebeldes pagaron con sus bienes y otros con sus vidas. La virreina Germana de Foix ordenó ajusticiar a cerca de un centenar de personas acusados de «crim de germania»; el castigo fue tan ejemplar como espeluznante, si hemos de dar crédito a la crónica de Miquel Garcia «Y foren a totstemp sentenciats i fets quarts, y alguns caps d'ells foren posats en alguns cantós a parts públiques de la siutat, per memòria per a el temps esdevenidor» (Duran, ed. 1984: 312).

El fracaso de la causa agermanada supuso el cercenamiento del ideal burgués y la hegemonía del modelo señorial, que había estado en la base de la estructura social del reino desde sus mismos orígenes (Reglà 1984: 175). El régimen señorial vuelve a marcar el curso de la economía valenciana, dados los derechos territoriales y jurisdiccionales aplicables a dicho estado (cobro de impuestos designación de oficios, etc.) (Furió *et al.* 1995: 148).

El *Quinientos* valenciano es un siglo plagado de contradicciones. La expansión económica y demográfica con que se salda el fin del conflicto armado es capaz de generar nuevos conflictos sociales, como quiera que «el segle XVI valencià fou ple d'arranjaments violents de comptes entre faccions aristocràtiques, en estreta relació amb manifestacions delictives de les més pures i amb el bandolerisme rural» (Furió *et. al.* 1995: 149). De la comunidad islámica emergió otro factor de desequilibrio. Las conversiones forzadas que se llevaron a cabo durante las Germanías marcaban el comienzo de un grave problema de integración social y cultural.

Oprimidos y marginados, los moriscos que habían resistido en el País, serían finalmente expulsados a principios del siglo XVII, una expulsión de consecuencias desastrosas para la economía.

La dura represión tras la derrota agermanada proclamaba el triunfo del autoritarismo monárquico, representado en su más directo representante: el virrey. Siguiendo las órdenes de Fernando II, su nieto Carlos, convertido en emperador, designará a un representante para ocupar en cargo de virrey en la ciudad de Valencia.³⁰

Al calor de esta la nueva estructura virreinal se forja una cultura señorial y cortesana que ha sido bien estudiada por Oleza (1984 y 1986), Sirera (1984a, 1984b y 1986) y Ferrer (1991), entre otros. El Palacio Real, sede de los virreyes valencianos, acogió en sus dependencias a don Enrique de Aragón (1497-1505), primo del Rey Católico y a la hermana del rey, doña Juana (1505-1512), con el título honorífico de reina de Nápoles; a doña Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico, casada en segundas nupcias con el marqués de Brandemburgo (1523-1525) y en terceras con el duque de Calabria, don Fernando de Aragón, hijo del destronado rey de Nápoles don Fadrique (1526-1536). Fallecida doña Germana en 1536, el duque se volvió a casar con doña Mencía de Mendoza y continuó el virreinato hasta su muerte, en 1550.

30. Para las coordenadas culturales de esta centuria, véase la síntesis de Berger (1978). Para una visión más centrada en el hecho literario, remitimos a una recopilación de artículos de J. Romeu i Figueras dedicados a la literatura valenciana del siglo XVI, publicada con el título genérico de *Assaigs de literatura valenciana del Renaixement*, Alacant, Universitat d'Alacant - Departament de Filologia Catalana - Institut Universitari de Filologia Valenciana, 1999.

Sin duda el *Cancionero general*, publicado en Valencia en 1511 bajo los auspicios del noble valenciano Serafín Centelles, se hace eco del espíritu cortesano de la Valencia de entre siglos. Además, las intensas relaciones políticas y culturales con Italia, a través del enclave de Nápoles, no hacen sino incentivar el sello cortesano de la cultura valenciana. La *Qüestión de amor* (Valencia, 1513), novela de desarrollo narrativo en clave de ficción sentimental, remite a este eje Valencia-Nápoles.³¹ Las fiestas, torneos, juegos de cañas, justas e invenciones, aderezadas con alguna composición lírica y semiteatral, reflejan el ambiente cortesano napolitano entre 1508 y 1512, un ambiente de amores, fiestas y armas, de galantería y divertimento.³² Como personajes de la novela, ocultos bajo nombre ficticios, intervienen numerosos valencianos miembros de la sociedad italo-hispana del momento.³³ Así lo hace constar el desconocido autor en el «Argumento y declaración de toda la obra», que precede a la novela (Perugini, ed. 1995: 42-43).³⁴

En contraste con este ambiente festivo y galante, hacia el final de la obra se retoma el pulso de la realidad histórica y se describen las hostilidades entre Francia y España, que cristalizan en la sangrienta batalla de Rávena.³⁵

Similar valor documental posee una obrita en verso, hasta hace poco ignorada, que conocemos bajo el título de *Dechado de amor*.³⁶ Bajo la forma alegórica del dechado, se lleva a cabo un elogio propagandístico de las damas de la corte de doña Juana, Reina de Nápoles, con mención expresa de los caballeros que las sirven.³⁷ La obra, redactada por Vázquez en 1510 a petición del Cardenal de Valencia, Luis de Borja, se considera una de las principales producciones del círculo de intelectuales de la corte de las «tristes reinas»³⁸ y es, con la *Qüestión de amor*, uno de los textos que reflejan de un modo más directo las conexiones culturales entre ambas ciudades en las primeras

31. Existe edición de la obra a cargo de C. Perugini (1995). La edición no profundiza en muchos aspectos candentes de la obra, decisivos a la hora de reconstruir el complejo y rico panorama que caracteriza este momento de máximo apogeo de la cultura del Renacimiento.

32. Para la composición fragmentaria de la obra, responsable muchas veces del descrédito por parte de la crítica, véase C. Gonzalo García (1996). No deja de ser interesante que los motes y poemas de la *Qüestión* circularan de forma independiente, lo que explicaría muchos puntos de contacto con poemas y canciones de las primeras ediciones del *Cancionero general*.

33. Para las circunstancias y personas concretas involucradas en la composición y edición de la *Qüestión de amor*, véase Oleza (1986).

34. La obra ha suscitado algunos debates en torno a la autoría, la psicología del amor, el papel del lector. Un estado de la cuestión puede leerse en Gonzalo García (1996): «Notas sobre la difusión y la composición de la *Qüestión de amor*» en *Nunca fue pena mayor. Estudios de literatura en homenaje a Brian Dutton*, edición al cuidado de A. Méndez y V. López, Cuenca, Universidad de Castilla la Mancha, pp. 305-319.

35. Sea o no un aditamento añadido a posteriori, lo cierto es que este sincretismo entre realidad histórica y ficción literaria convierte a la *Qüestión de amor* en una auténtica joya de la cultura valenciana del Renacimiento.

36. El título completo es *Dechado de Amor, hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, endereçado a la señora reina de Nápoles*.

37. La rúbrica presenta la obra como un «Dechado de amor hecho por Vázquez a petición del Cardenal de Valencia, endereçado a la Reyna de Nápoles».

38. Sobre la corte de las dos Juanas, madre e hija, refugiadas en Valencia entre 1502 y 1506 a causa de la guerra, véase B. Croce (1984): «La corte delle tristi Regini di Napoli», *Archivio Storico per le Province Napoletane*, xix, pp. 140-163. En todo caso, la crítica coincide en señalar que en la corte orquestada en torno a estas dos mujeres reinaba un ambiente menos «triste» de lo que se piensa. Sobre ellas y otros personajes, véase también Cahner (1980: 229-55), Oleza (1986) y Nadal *et al.* (1996: 436-41).

décadas del siglo XVI.³⁹ Las concomitancias entre ambas obras son tantas que la crítica ha barajado la posibilidad de que ambas producciones, muy próximas en el tiempo, y muy afines en el estilo y contenido, sean obra de un mismo autor (Perugini, ed. 1995: 16-18). En el marco de estas circunstancias, las de una corte dividida entre Valencia y Nápoles, y que es probable que mantuviese círculos cortesanos interrelacionados con doble sede, se entiende mejor el sesgo aristocrático que adopta la cultura en la Valencia de principios de siglo.

Pero si algún texto escrito refleja con fidelidad y detalle el ideal cortesano de la Valencia quinientista bajo el virreinato de los duques de Calabria (1526-1536) es *El Cortesano* de Luis de Milán (Valencia, 1561). La obra fue publicada con cierto desfase respecto a las circunstancias de la vida palaciega que recrea.⁴⁰ Tras sus páginas de alambicada estructura y sugerente estilo palpita:

la lluisor de una cort fastuosa, elegant, refinada i culta, ubicada de manera permanent en la ciutat de València —atesa la itinerància dels anteriors sobirans— i amb formes i estils semblants als que podem detectar a les terres de la península italiana, on les corts dels petits estats residien de forma regular en la capital, que esdevenia l'urbs per excel·lència (Escartí y Tordera, eds. 2000: 13).⁴¹

Según atestigua M. de Viciano en su *Crónica de la ínclita ciudad de Valencia*, la reina Germana, oriunda de Francia, y su marido, Fernando de Aragón, levantaron en Valencia una corte fastuosa inspirada en las mejores cortes italianas «porque sobrava en ellos el valor, la honestidad y religión».⁴² En su *Llibre de memòries de diversos sucesos e fets memorables e de coses senyalades de la ciutat y regne de València (1308-1644)*, S. Carreres Zacarés se hace eco de algunas de las fiestas celebradas en el Palacio Real.⁴³

El Cortesano de Luis de Milán (Valencia, 1561) se complace en describir todos aquellos signos de poder aristocrático que caracterizaron la corte de la reina Germana: los vestidos, las joyas o los más de doscientos sirvientes de todo tipo, incluyendo desde un obispo para atender sus necesidades espirituales hasta una serie de bufones que amenizaban los festejos y banquetes.⁴⁴ Por lo demás, la obra da buena cuenta del ambiente

39. La primera edición conocida de la obra es la contenida en el *Cancionero general* de 1514 (ff. 189r.- 191r.).

40. Cf. VV.AA, *Germana de Foix i la societat del seu temps*, dirección, edición y coordinación a cargo de Rosa E. Rios Lloret y Susana Villaplana Sanchís, Gereneralitat valenciana - Consorci de Museus de la Comunitat valenciana - Biblioteca valenciana.

41. Contamos con la edición conjunta de V. Escartí y A. Tordera, que se limita a la transcripción del texto y una introducción centrada principalmente en los aspectos socio-históricos y teatrales.

42. Cf. M. de Viciano, *Crónica de la ínclita y coronada ciudad de Valencia*, (Barcelona, 1566), ed. facsimilar de S. García Martínez, que incluye índices y estudio preliminar, Valencia, Universidad de Valencia, 1972-1983, f. 34.

43. Sirva como ejemplo la velada festiva que organizó doña Germana con motivo de la visita de su nieto adoptivo Carlos quinto, quien halló: «la sala que la señora Reyna donya Germana le tenia concertada, de les dames y señores de València, que fon cosa de molta admiració per a l'emperador y cortesans, que pasaren xexanta gonelles de brocat; y la senyora Reyna donà una bella col·lació de molta diversitat de coses de menjar; e durà la festa a les dos ores pasada la mitjanit» (citado por Escartí y Tordera, eds. 2001: 23).

44. Como han explicado sus editores, la fecha de su publicación es muy posterior a la de su redacción, ya que los acontecimientos relatados se corresponden con los primeros años del virreinato de los duques de Calabria (1526-1536). Para las producciones literarias surgidas al calor de este marco cultural, véase Marino (1992 y 2000).

lúdico y distendido de la corte, que conjuga el ideal cortesano renacentista con otros elementos de sabor claramente local.⁴⁵

La nobleza valenciana del primer tercio del siglo XVI ha asimilado los gustos de la cultura italiana: las tertulias literarias —especialmente sobre poesía—, la música, la erudición..., pero también el gusto por la burla y la facecia. La corte de Germana de Foix y Fernando de Aragón, primer duque de Calabria, fue uno de los máximos exponentes de este modelo de cultura señorial. Después de todo, el origen galo de la reina y el origen italiano de su marido venían a reforzar el pretendido europeísmo del proyecto imperial de Carlos I.⁴⁶ La numerosa presencia italiana alrededor de los virreyes (las hermanas de Fernando de Aragón, las damas de compañía de la reina, los sirvientes del duque) es solo uno de los indicios de la estrecha conexión con Italia; piénsese, en este sentido, en la rica biblioteca de Fernando de Aragón, heredada de su abuelo Alfonso el Magnánimo.

Las conexiones con Italia y la adopción del ideal cortesano renacentista son uno de los aspectos llamativos del marco social y cultural de principios del siglo XVI. El otro es el fenómeno de la castellanización de la nobleza, favorecida por la procedencia del virrey, por norma general un individuo de origen no valenciano.

La nobleza valenciana, reubicada en la nueva, fastuosa y cosmopolita corte virreinal de los duques, se familiariza con la lengua castellana. Con todo, la castellanización de las élites cultas no hacía sino seguir un curso iniciado al menos desde las últimas décadas de siglo XV, y que se acentúa en el tránsito del cuatrocientos al quinientos.⁴⁷ En el caso de Valencia, como en el de Cataluña, el fenómeno contaba con agravantes históricos, sociales y culturales. Después de todo, en el seno de la Corona catalano-aragonesa habían convivido, repartiendo sus funciones, latín, aragonés y catalán.⁴⁸ El sustrato aragonés dejaba un frente abierto para la penetración de la lengua y la cultura castellana, penetración que venía reforzada por el devenir de los hechos históricos.

45. De hecho, en la epístola proemial que precede a la obra, Luis de Milán confiesa su intención de componer un manual del perfecto cortesano, a imitación de *Il Cortegiano* de Baldassar di Castiglione, a cuya obra debe su nombre. Sin embargo y como contrapunto, el humor y la ironía son valores omnipresentes. La frescura y realismo con que se abordan las relaciones maritales, además de la alternancia entre castellano y valenciano asociada a ciertos roles sociales, confieren a la obra indiscutible originalidad, originalidad a la que contribuye su extraordinariamente compleja estructura compositiva, que entreteje pasajes en los que se funde y confunde el registro serio con el burlesco, la ficción con la realidad, la oralidad con la escritura, la narración con la teatralidad, la prosa con el verso. Tal vez esta es la razón por la que no disponemos todavía de una edición anotada del texto, fundamental para reconstruir el ambiente cultural de la Valencia de la primera mitad del siglo XVI.

46. La práctica escénica que se impone durante esta época nos es bastante bien conocida gracias a los trabajos de Sirera (1984a y 1986) y Ferrer (1991). Las numerosas canciones y romances de *El Cortesano* de Luis de Milán han dado pie a algún intento de aproximación a otras formas de expresión literaria; véase I. López Alemany (2000): «Cancionero y Romancero efímero en la Corte del III duque de Calabria», *Estudios de Literatura Oral*, 6, pp. 139-154. y 2006 Rafael Beltran & Estela Pérez: «‘Si amores me han de matar’...»: literatura poesía amorosa en la corte de doña Germana», en *Germana de Foix i la societat del seu temps*, dirección, edición y coordinación a cargo de Rosa E. Rios Lloret y Susana Villaplana Sanchís, Gereneralitat valenciana - Consorci de Museus de la Comunitat valenciana - Biblioteca valenciana, pp. 217-235 (artículo) y 303-304 (notas).

47. Véase M. Cahner (1980): «Llengua i societat en el pas del segle XV al XVI. Contribució a l'estudi de la penetració del castellà als Països Calalans», en *Actes del Cinqué Col.loqui de Llengua i Literatura Catalanes (Andorra, 1-6 octubre de 1979)*, ed. J. Bruguera i J. Massot i Muntaner, Barcelona, PAM, pp. 183-255.

48. Véase Tavani (1996a): «El plurilingüisme lingüístic i cultural de la Confederació Catalano-aragonesa», en *Per una història de la cultura catalana medieval*, Barcelona, Curial, pp. 179-209.

A lo largo de toda la Baja Edad Media, los estados federales de la Corona de Aragón han sido objeto de sucesivas transformaciones. En lo tocante al Reino de Valencia, la guerra de las Uniones en el siglo XIV había sido responsable de la desaparición de muchos linajes valencianos; en contrapartida, muchas familias castellanas se introdujeron en la sociedad señorial valenciana desde la instauración de la casa de Trastámara. Más tarde, en el siglo XV, la ausencia de una corte real en los territorios de la antigua Corona de Aragón desde la muerte de Juan II propició la emigración a Castilla de ciertos sectores con aspiraciones de ascenso en la escala social: nobles que ambicionan formar parte de la corte y burguesía liberal que pretende ocupar cargos en la administración real. Asimismo, hay que mencionar la llegada de oficiales reales a tierras aragonesas, con lo que la expansión del castellano se realiza desde el interior y hacia el interior de las élites cultas.

Tan prolongada ausencia de la corte terminó por crear mecanismos compensatorios. Los historiadores de la Valencia de fin de siglo han señalado el importante papel de las cortes locales mantenidas por grandes familias parcialmente castellanizadas que se convierten en centro de las actividades de la alta sociedad. En el caso de Valencia, tienen especial relevancia dos centros cortesanos: la corte del Conde de Oliva (1480-1536) y la corte valenciana y napolitana de las llamadas «tristes reinas».⁴⁹

La castellanización literaria será consecuencia de un lento pero progresivo proceso de castellanización social. La cada vez más estrecha convivencia de caballeros castellanos, aragoneses y valencianos dentro y fuera de la península, unida a una efectiva política matrimonial, pone en marcha la castellanización de los territorios de habla catalana.⁵⁰

La convivencia de militares catalanes y valencianos con castellanos en Nápoles estrecha lazos de unión de los levantinos con el castellano. El castellano se convierte en una lengua familiar y es, además, una de las principales lenguas de cultura en Europa. De cultura y de poder, sobre todo en el momento en que los Reyes Católicos inician con éxito su programa expansionista e imperialista, auspiciado, entre otras cosas, por el descubrimiento del Nuevo Mundo en 1492. En este sentido, son bien elocuentes las palabras de Antonio de Nebrija sobre el papel de la lengua castellana como *lingua franca* que deben conocer todos los reinos unificados merced a la unión dinástica «*que siempre la lengua fue compañera del imperio (...) que después que Vuestra Alteza metiese debaxo de su iugo muchos pueblos bárbaros e naciones de peregrinas lenguas, e con el pensamiento aquellos tenían necesidad de recibir las leyes qu'el vencedor pone al vencido, e con ellas nuestra lengua, entonces, por esta mi Arte, podrían venir en conocimiento d'ella, como agora nosotros deprendermos el arte de la gramática latina para deprender el latín*» (citado por Gómez Redondo 2000: 252).

La hegemonía de la lengua castellana plasmaba la hegemonía que de hecho llegó a ejercer con el tiempo la Corona de Castilla sobre la Catalano-aragonesa. Teóricamente, la unión dinástica y patrimonial de dos reinos distintos adoptaría el modelo federal aragonés y no afectaría a los respectivos sistemas de organización y gobierno de las respectivas coronas. En la práctica, sin embargo, se constata de inmediato una paradoja «rica en proyecciones vers l'esdevenidor, entre l'hegemonia *de iure*, exercida per les

49. Véase la nota 35.

50. Los dos estudios clásicos sobre este fenómeno son los de M. Sanchis Guarner (1962) y A. Ferrando (1980).

institucions catalana-aragoneses, i l'hegemonia *de facto*, en mans de Castella» (Reglà 1973: 94).

El prestigio de la lengua y la cultura castellana va eclipsando el de la catalana, que, habiendo perdido los principales autores que brillaron en la primera mitad del siglo xv (Ausias March, Joan Roís de Corella, Sor Isabel de Villena, Jaume Roig), seguirá generando una importante producción literaria, pero a partir de ahora en castellano. Este fenómeno es el que conocemos en historia de la literatura como la «decadència», un proceso de sustitución lingüística que se constata de un modo manifiesto en las letras catalanas de los siglos xvi y xvii. A finales de siglo xv, el uso del castellano como lengua literaria va unido, como comenta Josep Nadal, al triunfo del artificio (1996: 244), y tal vez por ello las primeras manifestaciones del bilingüismo literario se dan en la poesía antes que en ningún otro género. Es aquí donde tal vez debemos situar la obra poética de los valencianos que nos ocupan, cuyos poemas en castellano del *Cancionero general* tratan de imitar las fórmulas extremadamente conceptuosas y estilizadas de la poesía cancioneril castellana, que a finales del siglo xv ha dado ya sus mejores frutos.⁵¹

La nueva coyuntura socio-política no minó la expansión cultural de la Valencia del quinientos. La industria tipográfica fue sin duda responsable directa de dicha expansión: su capacidad dinamizadora de la cultura se mide no solo en función del número de impresores, sino sobre todo en función de la calidad del producto y la amplitud del programa editorial.⁵² De esta expansión tipográfica dependió enormemente la difusión de las tesis del humanismo. El conocimiento directo de los grandes textos de la Antigüedad y la búsqueda de una religiosidad directamente fundada en la persona y la palabra de Cristo precisaban una herramienta común: el libro.⁵³

No menos importante para la expansión del programa humanista sería la implantación de la Universidad, formalmente fundada el 3 de enero de 1500: siguiendo el modelo el educativo de las universidades europeas, el Estudi General se convirtió en centro de difusión de las nuevas corrientes de pensamiento, especialmente en el ámbito científico (medicina, química, ciencias matemáticas), filológico (estudio de las lenguas clásicas) y espiritual (*devotio moderna*).

Todo este entramado de factores de prosperidad y de crisis que se suceden y superponen en el paso del siglo xv al siglo xvi, definen la personalidad de la Valencia pre-renacentista, la misma en la que desarrollan su actividad literaria los autores cuya producción poética en castellano es objeto de estudio. Tanto su trayectoria vital como las inquietudes intelectuales de estos individuos son fiel reflejo de las aspiraciones de

51. El bilingüismo castellano-catalán había sido practicado por renombrados poetas catalanes del siglo xv (Romeu Lull, Pere Torroella, Pere Moner...). A pesar de que hay ciertas directrices comunes en el bilingüismo poético que practican poetas catalanes y valencianos, no significa esto que sea lícito generalizar; antes bien lo contrario: es absolutamente necesario reconstruir las circunstancias vitales y personales de cada autor en concreto para poder valorar justamente el grado y naturaleza de su bilingüismo.

52. Para un estudio de la oferta editorial, obviamente sujeta a las cambiantes condiciones de mercado, véase de nuevo Berger (1988): «La evolución de la producción editorial española entre 1501 y 1520», en *El Libro antiguo español. Actas del Primer Coloquio Internacional (Madrid, 18 al 20 de 1986)*, ed. al cuidado de María Luisa López-Vidriero y Pedro Manuel Cátedra, Salamanca, Sociedad Española de la Historia del Libro.

53. Sobre la relación entre humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo xvi, véase el trabajo de P. Berger (1994): «Humanismo e imprenta en la Valencia de finales del siglo xv y principios del siglo xvi», en *En el umbral de la Modernidad*, Valencia, Conselleria de Cultura, pp. 543-551.

la sociedad del momento, de sus hallazgos y sus vacilaciones, de sus creencias y sus contradicciones.

Las primeras ediciones del *Cancionero general* se convertirían en testimonio de este ambiente social y cultural que hemos tratado de describir. Obra de Hernando del Castillo, un intelectual castellano afincado en Valencia, que muy probablemente llega a la ciudad convencido de las posibilidades de triunfar allí en su oficio. Obra patrocinada por Serafín Centelles, miembro destacado de la nobleza titulada, cuyo apoyo a la causa monárquica y cuyo amor por las letras castellanas refleja la nueva sensibilidad de la clase dirigente valenciana a finales del siglo xv. Obra de carácter mixto, concebida, según el prólogo, como cancionero «general», pero en algún momento replanteada como tributo a la producción local tanto en castellano (1511) como en valenciano (1514). Obra salida de la prensas de Cristóbal Kofman, impresor de origen alemán, que, como tantos otros, habían establecido en Valencia un importante enclave editorial. Obra, finalmente, pensada por y para la imprenta, de la que depende un nuevo concepto de libro, de lectura y de literatura.

2. Marco cultural

2.1. Caballería y cortesía. La poesía como estímulo ético y como juego social

El *amour courtois* dejaría una profunda huella en las literaturas románicas, tanto en la poesía como en la prosa. Pero sin duda una de las manifestaciones más genuinas de la doctrina del amor cortés es la poesía trovadoresca de los siglos XII y XIII, forjadora de un tronco común que tendría una enorme incidencia en el desarrollo de la poesía europea de los siglos XIV y XV.⁵⁴ Cada una de estas tradiciones literarias llevaría a cabo diferentes adaptaciones de aquellos formulismos temáticos, técnicos y formales que fueron creando, en base a la práctica poética, las cortes de amor provenzales. Aunque el foco irradiador se sitúa en la corte provenzal de Leonor de Aquitania, los frecuentes desplazamientos de nobles y poetas, unidos a la vocación itinerante y pedigrüña de los *trovadores*, fueron extendiendo esta práctica poética, reservada en principio a la aristocracia y a los poetas a su servicio, por muchos lugares de Europa, entre ellos Cataluña, y, en menor medida, Francia y Castilla.⁵⁵

El marco cortesano es esencial para comprender la naturaleza de una poesía de rai-gambre idealista que fue compuesta no para ser leída sino para ser escuchada como canto, con acompañamiento musical. Según ha sintetizado Riquer (1975), esta poesía culta y extremadamente artificiosa, centrada en el amor, el honor, la guerra y otras circunstancias inspiradas en el modelo de vida aristocrático, traspuso al terreno de la corte y del arte los ideales nobiliarios de la sociedad occitana: valor, honor, firmeza, etc.

Por esta razón, los temas predominantes giran en torno a las grandes obsesiones del hombre medieval: asuntos de orden político o social, y, en especial, el amor. La cruda sátira política o personal que expresa el *sirventés* coexiste con el clásico género del *plany* o la lírica más alegre y colorista de la *cansó* y la *dansa*, géneros especializados en la temática amorosa. Un amor revestido de pureza virginal (*fin'amors*). Un amor planteado en términos de conquista progresiva del ideal —pues lo ideal es fuente inagotable de perfección—, pero que, a diferencia de los desarrollos posteriores en la poesía castellana —al menos en apariencia—, aspira explícitamente a la unión carnal y no desatiende aspectos humanos como la sensualidad, el gozo o la tristeza como sentimientos de orden psicológico.

54. Sin ánimo de incluir un imposible listado siquiera de referencias básicas que este trabajo no se propone abordar, es obligatoria la mención de estudios clásicos sobre el tema. Nos referimos a los estudios de Faral (1939), Jeanroy (1934, 1965), Frappier (1954), Bezzola (1958-1967) y Dragonetti (1960), Riquer (1975) y Alvar (1981).

55. Se ha puesto en duda, no obstante, que el amor cortés fuese un descubrimiento de los provenzales. Beysterveldt, siguiendo a R. Bezzola, opina que el amor cortés es la respuesta profana a la exaltación místico-religiosa de que era objeto la mujer en la orden de Fontebrault. Dutton, por su parte, insiste en las relaciones entre poesía provenzal y poesía árabe, mientras que G. Serés apunta la relación con la tradición platónica y bíblica. Más recientemente, Whinnom y sus seguidores han aportado nuevos argumentos para descartar el origen provenzal del amor cortés. Ana Rodado (2000a) ofrece una muy útil bibliografía acerca de las diversas teorías sobre el origen de la *fin'amors*.

Los estudiosos de las cortes de amor provenzales parecen estar de acuerdo en que las bases del amor cortés residen precisamente en un encubrimiento del erotismo, en una especie de construcción teórica capaz de dar un cauce ético a los deseos del individuo. Esta construcción, nacida como una respuesta inmediata a la rígida norma social y moral de los siglos XII y XIII, fue enriqueciéndose mediante la incorporación de determinados préstamos culturales que, con el paso del tiempo, forjarían una robusta tradición del *amor cortesano*.⁵⁶ Sin embargo, el amor cortés, que en su formulación original albergó tesis auténticamente revolucionarias sobre el amor humano, no fructificó tanto en el terreno ideológico cuanto en el plano social y literario. Su adopción por una pléyade de poetas cultos lo convirtió en un juego de sociedad, en una moda aristocrática.⁵⁷

Y es que, de entrada, para calibrar el significado de este juego de sociedad que fueron las cortes de amor europeas desde el siglo XII hasta bien entrada la Baja Edad Media, debemos comenzar por comprender que nos enfrentamos a una concepción de la poesía esencialmente diferente a la nuestra. Para estos primeros trovadores en lengua romance, la poesía es un ejercicio intelectual cuya excelencia viene dada por el dominio de una técnica, el *arte de trovar*. La uniformidad del corpus de textos provenzales y el desarrollo de toda una tradición teórica que prescribe sobre unos usos determinados y condena los vicios del versificador nos descubre la esencia programática de la poesía provenzal. Y es que, como indica el libro II de las *Leys d'amors* (1355), obra continuadora del legado de la *gaià ciencia* en el consistorio de Tolosa, la poesía es una cuestión de recreación de modelos y hallazgo de correspondencias.

Una lectura atenta de la poesía occitana conservada nos revela las numerosas exigencias formales, temáticas y lingüísticas que imponen las complejas leyes versificatorias, además de las retóricas, inherentes a los distintos géneros poéticos provenzales, definidos según criterios de forma o de contenido. Este componente técnico, una convención surgida del juego, la exhibición y la justa, pone en un primer plano a la retórica y la métrica, y marca la evolución de la lírica amorosa desde los orígenes provenzales hasta los grandes poetas europeos de los siglos XV y XVI. El arte de trovar es una *técnica*: «trovar es far noel dictats, en romans *fi e ben compasat*», nos dicen *Les Flors del Gay Saber*. A fin de preservar el valor de la lírica como piedra angular del elitismo cortés, cada poema ha de discurrir por cauces expresivos prefijados, a los que deben supeditarse las preferencias personales. Un indicio del peso específico de la norma, del código, es su articulación en torno a una lengua literaria común o *koiné*. La imaginería y el léxico feudales son, junto con una elaborada teoría de los géneros, las dos principales características que están en la base de la lírica provenzal, precursora de la lírica castellana que aquí nos interesa.

56. Ya desde sus propios orígenes, en la época de los trovadores, se puede calificar a esta lírica cortesana como una «synthesis of borrowings», que, como ha demostrado Denomy (1994), combina aspectos bíblicos y clásicos con conceptos filosóficos y de índole literaria. Todos estos múltiples préstamos van configurando un lenguaje del amor, que, con el paso del tiempo, se convierte en una herencia cultural ineludible; de este modo: «de poema en poema, de poeta en poeta, de generación en generación, se anuncia sin concretarse, se modela sin coagularse, se metamorfosea, una imagen coherente del amor, a pesar de sus infinitas variaciones y que, sin forzar, obliga» (Cazenave *et al.*, 2000: 10).

57. Cf. L. Von der Walde Moheno (1998): «El amor cortés. Marginalidad y norma», en *La Edad Media. Marginalidad y oficialidad*, ed. A. González - L. Von der Walde Moheno, Mexico, Universidad Nacional Autónoma de Mexico - Instituto de Investigaciones Filológicas, pp. 11-32.

Junto a esta función simbólica de la poesía, esto es, actuar como estímulo de los más nobles y elevados ideales, existe otra de carácter práctico: la de actuar como remedio contra la ociosidad. Como señala Berenguer d'Anoia, en su *Mirall de trovar*: «*E ociositat / May alunyada de me / Que vos mal a tot be / E laix me dell rimar*» (Gómez Redondo 2000: 37).

Patrimonio de unos pocos entendidos, la poesía, deliberadamente preciosista (*trovar ric*) o hermética (*trovar clus*), culmina el ideal de perfección y se cuenta entre las destrezas de todo cortesano que se precie.

El «elitismo intelectual» de que hacen gala los poetas es producto de una suerte de determinismo social vigente en la conciencia del medioevo según el cual linaje, virtud y saber se dan la mano. Al igual que otras actividades cortesanas como la caza, el baile o la justa, la práctica poética tiene una proyección moral y social. Y es que, como apunta J. A. Maravall, el concepto de *cortesía* tiene en la Edad Media una implicación de carácter ético: «la cortesía es una virtud intelectual que, como hábito que es toda virtud, requiere doctrina y uso, lo que solamente pueden alcanzar quienes han sido rectamente enseñados» (1967: 263). La cortesía no es, en consecuencia, una mera forma externa de comportamiento; en cualquiera de los casos, la conducta social no es sino un reflejo de las virtudes y el saber adquiridos. Esta noción de la cortesía explica el gran espectro de cualidades morales y sociales que integran el concepto medieval de cortesía: liberalidad, medida, generosidad, etc. Y explica también por qué razón son las clases nobles las más obligadas a abrazarla.

Las nuevas coordenadas económicas, políticas y sociales que guían el rumbo de la Europa de los siglos XIV y XV transformaron el ámbito de la corte. A medida en que el nuevo clima del viejo continente resta importancia a los *bellatores*, la poesía disminuye el componente de ética caballeresca que la había caracterizado durante la etapa de orígenes. La corte sigue siendo el foco irradiador de la cultura y el saber.⁵⁸ Sin embargo, con la crisis tardo medieval de los siglos XIV y XV, que Huizinga definió en su ya clásico libro *El otoño de la Edad Media* [1984 (1930)], la estructura estamental y feudal sobre la que había levantado sus principios la Edad Media se somete a nuevas condiciones, marcadas por la consolidación de un nuevo sector de la nobleza, procedente de una burguesía que ha medrado socialmente gracias a su pujanza económica, por el advenimiento de una crisis ideológica y religiosa que socava las creencias tradicionales y por el final de la caballería que, remedando glorias pretéritas, deviene en caballería social.

El ascenso de la burguesía, la nueva clase social emergente, minó las bases del feudalismo medieval, y las nuevas condiciones de vida sacudieron el elitismo de los primeros tiempos.

Desprovista de todos aquellos elementos que confieren a la clase noble una función destacada y providencial, resulta lógica la tendencia a reforzar aquellos signos de identidad que todavía le pertenecen. Justas, torneos y pasos de armas, versiones lúdicas de la guerra, amenizan la ociosa vida en la corte; el enfrentamiento y la competición vuelven a estar presentes en los debates poéticos y las «cortes de amor», donde los poetas tenían la oportunidad de prodigar públicamente su valía.

58. De hecho, la corte fue uno de los puntos de referencia del humanismo medieval, doctrina que elevó al hombre de letras al nivel de los tipos ideales.

En *Homo ludens* (1999 [1954]), Huizinga pone de relieve la dimensión lúdica de la vida palaciega, concebida en cierto modo como una artificiosa máscara de la cruda realidad. Mientras la decadente sociedad aristocrática luchaba por preservar el lugar privilegiado que había ocupado en los primeros siglos de la Edad Media, la corte se convirtió en el último reducto del ideal aristocrático. Sin embargo y cada vez más, estos valores cortesanos fueron perdiendo su trasfondo ético para adoptar finalmente un valor puramente externo o superficial, más social que moral, más aparente que esencial. El nuevo ambiente de lujo y refinamiento que se vive en la corte, antecedente directo del modelo de corte renacentista, acuña un nuevo marco cortesano. Los valores éticos se diluyen dentro de uno nuevo panorama marcado, de un lado, por el ocio cortesano y, del otro, por el cada vez más acusado clima lúdico, que combina la cultura y las letras con el ritual y el espectáculo.

Esta fisura en la estructura social e ideológica se refleja en la historia social y literaria de la poesía europea. El caso de la Península es complejo pero, en términos generales, bien conocido. Una vez desaparecidas las cortes de amor provenzales, el territorio peninsular queda claramente escindido en dos modos de entender la poesía: mientras que los poetas castellanos del siglo XIV cultivan el gallego-portugués y reiteran sus convenciones, los poetas de la Corona de Aragón preparan una suerte de revitalización del legado provenzal que, por lo visto, todavía seguía teniendo un sentido pleno y vigoroso en la sociedad del momento. Es así como surgen Tolosa (1323) y Barcelona (1393) los dos grandes consistorios del siglo XIV, continuadores en lo esencial de la tradición provenzal que los inspira, que pasa a denominarse *sciència del gay saber*, acentuando el carácter festivo de estas justas poéticas o juegos florales.⁵⁹

De mediados del siglo XIV son las primeras muestras de poesía en castellano, que a partir de entonces conocerá una extraordinaria expansión cultural y territorial. Parte del legado cultural del siglo XIV se transfiere a los primeros poetas en lengua castellana, quienes adaptan los modelos heredados, enriqueciéndolos con otros modelos acordes a sus propios intereses e inquietudes. La lírica castellana del siglo XV toma el relevo de la gloriosa tradición poética peninsular: las cortes castellanas viven así un auténtico resurgir de la cultura trovadoresca, y se convierten en un importantísimo eslabón en el dinámico proceso del amor cortés, de la marginalidad a la norma.

Desde el punto de vista sociológico, la poesía cortés fue un espejo o doctrinal de conducta cortesana para la clase dirigente de la Alta Edad Media europea: no basta con ser noble, también hay que parecerlo. De ahí que, en oposición al *stilnuovismo*, que venera el intimismo y la sinceridad por encima de todo, Juan Alfonso de Baena se centre en las cualidades externas del poeta y del cortejo y se esfuerce en explicar las razones por las cuales todo poeta que se precie deba ser:

[...] noble fidalgo o cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso, e que tenga miel e açúcar e sal e aire e donaire en su sazonar, e otrossí que sea amador e que siempre se preçie e se finja de ser enamorado (Dutton-González Cuenca, eds. 1993: 7-8).

59. No deja de ser significativo que en la carta de Joan I a los consejeros barceloneses, se aluda a la doble función de la poesía, como ejercicio provechoso para el entretenimiento y el intelecto, por un lado, y como remedio contra la ociosidad por el otro (Ferrando 1983: 41).

Alusiones como ésta a la tendencia de los nobles castellanos a «fingirse enamorados» menudean en los textos del siglo xv, y también aquellas que describen y prescriben las cualidades del galán y del buen caballero y cortesano. Nadie más que la clase ociosa dispone de tiempo y medios para el recreo y el ejercicio de la caza, los torneos y las letras. Esta concepción llega hasta en mismo Juan del Encina, quien, en su *Arte de Poesía castellana* (1496), arguye que la obra que presenta tiene como función «enseñar a trobar en nuestra lengua si enseñar se puede *porque es muy gentil exercicio en el tiempo de la ociosidad*» (López Estrada 1984: 78).

Pese a las reticencias de muchos, arte y sapiencia desempeñan entre la nobleza un papel casi tan importante como el dominio de las armas. La poesía es una de las manifestaciones de aquella dinámica emprendida por la nobleza. En una sociedad en la que la que el destino de la mujer depende de la voluntad del hombre, nos encontramos con una lírica que postula el amor extramatrimonial. En una sociedad en la que Dios es principio y fin de todas las cosas, florece una lírica que confiere al amor un poder absoluto, más allá de la razón, que raya con el sacrilegio. En una sociedad en la que los ideales caballerescos ocupan un discreto segundo plano, cobra prestigio una lírica de inspiración feudal, que no solo practicaron nobles, sino también individuos de modestas profesiones liberales, clérigos, etc.

En el umbral del siglo xv, nadie discute el valor de la poesía como juego aristocrático (Burrus 1985). La poesía es un arte y también una didascalía; en ella se aprenden y se reafirman una pautas de conducta cortesanas basadas en el ritual, el intercambio dialógico o cuasi-dramático, la sublimación de las pasiones amorosas, la dignificación del amor, etc.

Paralelamente al desarrollo de la poesía castellana, en Valencia florecen otras formas de poesía que, a nuestro modo de ver, son indicio del esplendor cultural que hemos descrito en apartados anteriores: la poesía religiosa, la poesía de certamen, la poesía satírica y la poesía cortés. La poesía religiosa, cultivada por casi todos los poetas sea cual fuere su extracción social, es inseparable del arraigo de la literatura de tema piadoso en la Valencia de los siglos xv y xvi, que abarca desde la prosa hasta la poesía, que discurre a través de traducciones, paráfrasis, versiones o adaptaciones, y que contempla un amplio abanico de temas y motivos (vidas de Cristo, hagiografías, el salterio, etc.).⁶⁰

De temática preferentemente religiosa son también los certámenes poéticos que se celebran en Valencia (Riquer 1985, iv: 225ss.): la *joya* que habría de recibir el ganador del certamen actuaba como un estímulo para los participantes que no aspiraban más que al público reconocimiento de su pericia literaria. Es interesante la lectura de uno de los «cartells» de los certámenes valencianos, auténtica paráfrasis de las letras de batalla, en el que se mantiene un estilo retórico y ampuloso y se formula la convocatoria poética en términos de desafío.

De hecho, los certámenes valencianos se convirtieron en todo un referente cultural para los ingenios de dentro y fuera del reino; las intrigas, enfrentamientos y susceptibilidades en que se vieron envueltos son un indicio de la trascendencia social de estas justas, en las que la común afición por la poesía difumina las diferencias sociales, culturales e incluso generacionales. Uno de los certámenes más emblemáticos fue el

60. A su vez, inseparable del fenómeno de la *devotio moderna* (Hauf 1990).

celebrado en honor a la Virgen, que da lugar al ha sido considerado el primer el primer libro impreso en España, *Les trobes en loor de la Verge* (Valencia, 1486).

Por su parte, la llamada «escuela satírica valenciana», de extracción burguesa, con Bernat Fenollar a la cabeza, propone un acercamiento a la realidad más viva a través del instrumento de la sátira. Finalmente, autores de primera (Ausiàs March y Joan Roís de Corella) y segunda fila (Gilabert de Próixita, Andreu Febrer, etc.) mantienen viva la herencia trovadoresca que especula en torno a las complejas leyes del amor y del deseo.

Al igual que en otros cenáculos literarios y cortes poéticas que existen en la península y fuera de ella, la poesía colectiva, los certámenes literarios y la aglutinación de intelectuales en cortes locales pone de manifiesto no solo la teoría del juego y la ociosidad que hemos descrito, sino también el espíritu de los juegos florales, que mantiene en lo esencial los presupuestos de la *gaya ciencia*, tal y como los adaptaron Tolosa y Barcelona en el siglo XIV. El carácter consistorial que les dio sentido sigue vigente en Valencia, tanto en la iniciativa privada —piénsese en las tertulias, *collacions* o *parlaments* de los que habla Guinot (1921), las mismas que dotan de marco literario el *Parlament de la casa de Berenguer Mercader* de Joan Roís de Corella—, como en la consideración de la actividad poética como acto de interés público y urbano, manifiesto en el arraigo de los certámenes poéticos, que se suceden en la ciudad a lo largo de los siglos XV y XVI, mucho más frecuentes y populares que los certámenes en prosa.⁶¹

En síntesis: en el periodo que va desde el siglo XII al siglo XV tienen lugar en la Península como en otras literaturas europeas una serie de cambios significativos en el concepto de nobleza, y, por tanto, en el concepto de poesía como virtualidad expresiva del individuo noble. Si en la etapa de orígenes el *arte de trovar* actuaba como estímulo de la virtud y albergaba un fuerte componente ideológico, en la última etapa cuatrocentista la poesía forma parte de un amplio programa de entretenimiento social, siendo a la vez un ejercicio de carácter lúdico e intelectual.

Con todo, el trinomio caballería-cortesía-poesía es una constante que se mantiene con ligeros matices. Dicho trinomio marcará la evolución del género lírico desde sus primitivos orígenes provenzales, hasta las últimas muestras del *Cancionero general*, donde el espíritu de clase asoma solo a través de los motes o las letras de invenciones.

2.2. La etapa neoprovenzal: Tolosa (1323) y Barcelona (1393)

Tolosa y Barcelona son dos modelos de recreación de las cortes de amor provenzales en parte iguales y en parte distintos. Su papel continuador de la tradición trovadoresca tiene un extraordinario interés para entender lo que fue la poesía en el tiempo que precede a las grandes recopilaciones cancioneriles: un remedio expeditivo contra la ociosidad, un ejercicio de virtuosismo susceptible de ser juzgado y un pretexto para la exhibición de talentos, previo acatamiento de una sucesión infinita de estrictas leyes y preceptos cuyo cumplimiento o incumplimiento distinguen al buen poeta del mediocre.

Los pormenores sobre la creación del Consistorio de Tolosa (1323) nos son conocidos gracias a las *Leys d'amors* (1355), en su tercera redacción. Según informan las *Leys*

61. Para los certámenes poéticos valencianos es imprescindible la monografía de A. Ferrando, que ofrece un amplísimo estudio de los certámenes que se celebraron, de los poetas que concurrieron y de los poemas que presentaron. Cf. A. Ferrando (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Diputació de València.

«redactadas en verso provenzal por Guillem de Molinier», siete aficionados a la poesía que solían reunirse «el pus dels diumenges de l'an» deciden crear una agrupación literaria. A cambio de un premio simbólico, «una violeta / de fin aur», invitan «li subtil dictador et trovador» a participar en un certamen privado en mayo del año siguiente. La clamorosa respuesta transforma la iniciativa privada en un certamen público, cuyo propósito es resucitar la casi desaparecida poesía trovadoresca y conservar la lengua occitana, estandarte de la poesía catalano-provenzal antes de que la batalla de Muret (1213) acabase con la unión de ambos territorios. La «sobregaya companhia», dispuesta, en un principio, a admitir sugerencias a debate, se percata de los peligros de esta formulación. Es entonces cuando encargan a Guillem de Molinier la redacción de las *Leys*, pues la falta de un código, de una normativa escrita a la que dirigirse en casos de duda sobre la legitimidad de una forma o una estructura «no podia sinò produir incertesa i ambigüitat de judici» (Tavani 1996b: 55).

Lo que comenzó siendo un certamen de pocos vuelos se convirtió en un concurso de serias dimensiones. La cada vez mayor implicación de las autoridades municipales y la opinión pública en el certamen complica, de hecho, el funcionamiento del Consistorio. Aparte del recurso al código, otras condiciones fueron modificándose, como, por ejemplo, la no participación de los jueces en el concurso, la sustitución de los siete jueces iniciales por otros o la renovación anual del mantenedor, en contra del anterior carácter vitalicio; tan profundas transformaciones inducen a pensar en posibles reacciones en el medio universitario e intelectual de Tolosa, en el que, todavía vivo el recuerdo del esplendor trovadoresco, una iniciativa como esta habría suscitado un enorme interés (Tavani 1996b: 57). La frecuencia con la que fue convocado el certamen, cada año, demuestra no solo el éxito y prestigio que se labró, sino también la vigencia de esta poesía de corte clasicista neotrovadoresco en la sociedad del momento. Con todo, tras veinticuatro años de juegos florales y la retirada de la escena pública de los primeros mantenedores, el consistorio entra en una dinámica de decadencia. Según Tavani, la principal causa fue la económica, pues aunque el municipio costea los premios, el resto de los gastos de vestuario y aparato ritual corrían a cargo de los mantenedores (Tavani 1996b: 59). Los manuscritos que nos han transmitido buena parte de los textos tolosanos confirman la presencia de catalanes como Guillem de Masdovelles o Lluís Icart en los juegos, sin contar con las poesías anónimas cuya procedencia geográfica nos es imposible determinar (Tavani 1996b: 73-74; Riquer 1950).

En segundo lugar, hemos de abordar de un asunto que nos interesa más directamente: la introducción de las justas poéticas en la Corona de Aragón. Nada nos impide suponer que, antes de la implantación en Barcelona de un consistorio a imitación del modelo tolosano, estas justas se celebrasen en la corte real así como en las cortes de otros grandes señores (Ferrando 1983: 39). De hecho, en el documento fundacional (1393) se declara que la institución que se pretende crear en Barcelona es semejante a otras existentes, como las de Tolosa, París y otras ciudades. Es posible que estos intercambios poéticos cortesanos sugiriesen a Jaume March —hermano de Pere March, autor del *Llibre de concordances apel.lat Diccionari*, dedicado a Pedro del Ceremonioso— la creación en Barcelona de unas justas similares a las que muchos catalanes habían conocido en Tolosa. Junto con Lluís d'Averçó, redactan una solicitud a Juan I para que interceda ante los consejeros barceloneses. Los problemas que atraviesa la ciudad, unidos a la posible reticencia de los consejeros barceloneses a la parte económica de

la propuesta, frenan la solicitud. Juan I y Bernat Metge, su hombre de confianza, envían una carta a los consejeros haciendo oficial la demanda. Pero la coincidencia de esta misiva con serios problemas en la ciudad, proporciona a los consejeros la excusa perfecta para declinar la demanda «que fue redactada, por cierto, cuando el rey estaba en Valencia». Lo realmente interesante, no obstante, es el contenido de la carta, en la que, una vez más, se hace una valoración positiva del ocio como clave de un clima cultural favorable. Únicamente con la entrada de Averçó en el consejo se admite la instauración en Barcelona del consistorio cuyo provecho para la ciudad había sido postulado por el mismísimo rey. Y es que, como comenta Ferrando, el recelo de los consejeros tenía un origen social. Como ya comentamos al hablar de la transformación social de la Corona de Aragón en el siglo xv, se trataba de impedir o frenar el ascenso social de las clases inferiores a través de la cultura. Esta es la razón por la cual Martín el Humano decide subvencionar el consistorio y éste deja de tener un carácter ciudadano para tenerlo real, con todas las limitaciones que ello implica (Ferrando 1983: 42). El mismo rey confirma a Lluís d'Averçó y Jaume March como encargados de la organización, y a partir de este momento, el consistorio barcelonés adquiere carácter anual. Su solemne funcionamiento queda reflejado en el *Arte de trovar* de Enrique de Villena (1384-1424), nieto de Alfonso de Aragón, marqués de Villena, duque de Gandía y primo del nuevo rey Fernando de Antequera. Esta es, por cierto, la descripción más fiel y detallada de la fiesta de la gaya ciencia (Cátedra 1994). La tercera etapa, después de Martín el Humano, transcurre bajo el reinado de Fernando de Antequera, que no solo se muestra tan permisivo como su antecesor, sino que consiente que la fiesta se pueda celebrar durante todo el año.⁶² No ocurre lo mismo durante la etapa de Alfonso el Magnánimo que, más interesado en otros asuntos mediterráneos, se desentendió del consistorio al menos durante los primeros años de su reinado.

En suma: lo que a simple vista parecen dos modelos parecidos de reimplantación de la tradición provenzal en un ambiente cortesano, son en realidad dos modos bastante distintos de entender la poesía. Tavani señala cuatro características irreconciliables: el origen privado de Tolosa frente al origen real de Barcelona; el mayor grado de libertad temática de los catalanes, que pudieron cantar al amor profano, a diferencia de los tolosanos, abocados irremisiblemente a la temática devota; la conservación de los textos tolosanos premiados frente a la ausencia de testimonios para el caso catalán; y, finalmente, una diferencia de conjunto, o, como dice Tavani, «de grau de to i de gust» (Tavani 1996b: 80). Sobre todo en el caso de Barcelona, el anacronismo no puede ser más atroz. Anacronismo respecto a la prosa, que ya comienza a asumir los nuevos estilos humanísticos y renacentistas, y anacronismo en cuanto a la ideología, pues, como señala Riquer, el fracaso de Barcelona comienza por la pretensión de convertir en burguesa una lírica esencialmente cortesana como la trovadoresca.

62. Según Ferrando, tal vez esta ampliación no fue sino una estrategia política del rey, por consejo de don Enrique de Villena, para acercarse a los catalanes, que se habían opuesto a su candidatura en el Compromiso de Caspe (1983: 47-48).

2.3. La poesía en Valencia: certámenes y parlaments

El legado de la tradición provenzal sigue manteniéndose durante los reinados de Alfonso el Magnánimo y Juan II (Riquer 1985, iv: 9-73; Ferrando 1983: 53-64).⁶³ De hecho, hasta que Ausiàs March inicie su actividad hacia la década de 1430, la norma común entre los poetas en catalán —Gilbert de Próxima, Andreu Febrer, Jordi de Sant Jordi, Melcior Gualbes—⁶⁴ es el mantenimiento del occitano como *koiné* literaria y solo en algunos casos, como en el de Jordi de Sant Jordi, comienzan a intercalarse formas genuinas catalanas.⁶⁵ La resistencia de la poesía a abandonar la herencia provenzal es indicativa de su alto grado de artificiosa irrealidad, pues el uso del catalán en la prosa es un hecho consumado desde el siglo XIII y la obra de Ramón Llull. Y es que el binomio poesía-artificio es algo que conviene tener en cuenta a la hora de esbozar una historia de la poesía en la Corona de Aragón, y también a la hora de explicar la adopción del castellano como lengua de la poesía, esto es, del artificio.

Cada vez es más difícil para la nobleza seguir haciéndose la ilusión de que el tiempo no ha pasado: mientras los nuevos valores burgueses (realismo, ironía, sátira...) penetran en la sociedad, Ausiàs March crea una poesía introspectiva y filosófica que utiliza los principios del amor cortés para subvertirlos y, paralelamente al influjo italiano, la poesía inicia un proceso de transformación, o, mejor dicho, de diversificación de modelos.⁶⁶ La corte de humanistas y poetas de la que se rodeó en Nápoles Alfonso el Magnánimo⁶⁷ realizó tímidos intentos de adaptación de los nuevos modelos italianos, pero quienes no formaron parte de esta corte siguieron fieles a los preceptos de la gaya ciencia.⁶⁸ Otros poetas, como Romeu Llull o Hug de Rocabertí, se muestran proclives, entre otras, a la influencia francesa. En un tiempo de apertura hacia una Península unitaria y hacia los principios del humanismo y el Renacimiento, los poetas en lengua catalana descubren que hay otras opciones para la poesía. El bilingüismo es una de ellas. Bilingüe, e incluso trilingüe, es la obra de Francesc Moner, Romeu Llull o Pere Torroella, aunque estamos convencidos de que en su opción lingüística hay que buscar razones diferentes a las que caracterizan el bilingüismo de los poetas valencianos del *Cancionero general*, ya sean de tipo personal, político, social.⁶⁹

63. Se trata de poetas como Francesc Ferrer, Francesc Oliver, Joan Berenguer de Masdovelles, Bernat Hug de Rocabertí, Romeu Llull..., por citar a algunos de los principales poetas.

64. Proixita, G. de - A. Febrer - M. de Gualbes - J. de Sant Jordi, *Obra lírica*, ed. M. de Riquer, Barcelona, Edicions 62, 1982.

65. Cf. Sant Jordi, J. de, *Les poesies de Jordi de Sant Jordi*, ed. M. de Riquer y L. Badia, València, Tres i Quatre, 1984.

66. A estas alturas de la historia y teniendo en cuenta la proyección mediterránea de la Corona de Aragón durante el reinado de Alfonso el Magnánimo, es casi imposible obviar la influencia italiana. Es posible detectar huellas de Petrarca en la poesía de Francesc Ferrer, Pere de Queralt o Melcior de Gualbes. Sin embargo, dicha influencia no deja de ser superficial y, en cualquier caso, no es indicativa de una plena asimilación de los modelos italianos.

67. Véase Soria (1956): *Los humanistas de la corte de Alfonso el Magnánimo*, Granada, Universidad y J. C. Rovira (1990): *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura «Juan Gil-Albert».

68. Nos referimos a Lluís Icart, Andreu March, Joan Basset..., etc.

69. Véase Nadal *et al.* (1996: 235-48). Traté de profundizar en algunos de los rasgos singularizadores del bilingüismo de los poetas valencianos en «Algunas muestras de bilingüismo castellano-catalán en el *Cancionero*

El caso de Valencia merece, por todas las razones que hemos comentado, mención aparte, pero de esta cuestión nos ocuparemos más tarde, al planearnos las razones que explican la aparición del valenciano en el *Cancionero* de 1514. Según la clasificación de Antoni Ferrando, se pueden establecer tres etapas en la poesía de certamen en Valencia: el *periodo occitanizante* (1329-1474), donde cabe situar tanto la aportación catalana a los consistorios de Tolosa y Barcelona como los certámenes medievales del siglo xv; el *periodo propiamente valenciano* (1474-1532), donde se enmarcan los certámenes renacentistas del primer tercio del siglo xvi; y el *periodo castellanizante* (1532-1707).

Obras fetes en labor de la seraphica sena catberina de sena en lo seu sagrat monestir de les monges de la insigne ciutat de valencia per diuersos trobadors narrades lo dia de sent miachel del any m. d. xi. Ellent iutges lo reuerent fratre Balthasar sorio mestre en sacra theologia e vicari general de les frares obseruants del orde de preycadors. E lo reuerent senyor canonge fira y lo noble don francisco fenollet.



Portada de les *Obres en Lahor de la seraphica sena Catherina de Sena* (Valencia, Joan Jofré, 1511)

Los primeros certámenes valencianos se definen, en cierto modo, como una continuación del espíritu consistorial de Tolosa y Barcelona, de donde procede el marbete «occitanizante». Tanto el bilingüismo como el mantenimiento de una poesía especializada en temática religiosa son rasgos comunes a los certámenes de Cataluña y Valencia. Los historiadores de la literatura catalana coinciden en que la limitación temática es una de las varias y nefastas consecuencias de la escuela tolosana que refrenan el pleno desarrollo de la poesía en Cataluña y Valencia.⁷⁰ Riquer primero y Ferrando dejan constancia

general de 1511», en *Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Coruña, 18 al 22 de septiembre de 2001), eds. Carmen Parrilla y Mercedes Pampín, Noia (La Coruña), Toxosoutos, 2005, pp. 355-370.

70. Como ha demostrado J. Ventura (1976), la celebración de dichos certámenes, que abordan cuestiones de alta teología, incide en la gran presión inquisitorial en Valencia: desde 1482 existía en el reino de Valencia toda una infraestructura de representantes y colaboradores del Santo Oficio que se encargaban de vigilaban cualquier actividad al margen de la ortodoxia cristiana. En contrapartida, la extrema vigilancia ejercida sobre estos concursos y sus participantes es una de las causas que explican la elección y tratamiento de los temas.

del modo en que la poesía de certamen coarta la creatividad y tiende al estancamiento, en la medida en que:

imposà les estrofes de decasíl·labs amb cesura darrere de la quarta síl·laba, que tiranitzà els millors poetes catalans a excepció de Ramon Llull, imposà una intolerable limitació dels temes poètics, aspecte en el qual els catalans, que no vivien atemorits per inquisidors ni per francesos, s'expressaren amb una certa llibertat, imposà un arbitrari occitanisme lingüístic que pesarà com una llosa sobre els lírics catalans fins a l'aparició d'Ausiàs March, i, finalment, no deixà veure els catalans del segle XIV, que dominaven políticament i militar una part d'Itàlia, i que mantenien relacions mercantils amb les repúbliques de la península veïna, que en aquelles terres s'estava produint una poesia nova i admirable (Ferrando 1983: 36-37).

Sin embargo, la aparición de un tipo de poesía de signo burgués, que contiene, aunque tras la máscara de sátira y la ironía, la dosis de realidad y libertad expresiva que se le niega a la poesía de certamen, tendrá lugar en territorio valenciano, de la mano de tres de nuestros poetas bilingües: Bernat Fenollar, Jaume Gassull y Narcís Vinyoles. Los mismos poetas que se desprenden de las imposiciones a las que alude Riquer las vuelven a adoptar cuando acuden muy gustosamente a los certámenes que ellos mismos organizan.⁷¹ Y de nuevo las retoman cuando se sumergen en los clichés, formulismos y convencionalismos de la poesía palaciega... Si la poesía, tal y como se concibe antes de la renovación de Boscán y Garcilaso, es artificio, no hay un solo patrón, sino muchos, y no es contradictorio que coexistan, juntos y en contraste.

Llegado este punto, es inevitable introducir una reflexión a propósito de una posible relación de continuidad entre ciertos cenáculos de la segunda mitad del siglo xv y una realidad consustancial al mundo cultural en el Barroco, las *academias literarias*. Más allá de las barreras epocales, una serie de elementos comunes perviven a través de los siglos: la unión de lo útil con lo placentero, la lucha contra la ociosidad, la estilización de unos modelos retóricos y formales, la mezcla del registro solemne con el jocoso, la discusión y la puesta en común de ideas, etc. La corte, el concurso o la fiesta públicos, la tertulia en casa de un particular y, finalmente, la solemne academia literaria de los siglos xvi y xvii son distintos centros o lugares de encuentro que persiguen una misma finalidad: la reunión de personas con intereses artísticos comunes.

En el caso de Valencia, existe toda una tradición que hace de la poesía una excusa para la reunión social y de la reunión social una excusa para la poesía. La afición de los poetas valencianos que estudiaremos a la reunión, y su posible funcionamiento como círculo literario autónomo dentro y fuera del *Cancionero general* sienta, pues, un precedente que diseña un itinerario entre la reunión privada y la academia literaria. Los editores modernos de la *Actas de la Academia de los Nocturnos* no han pasado por alto la conexión de esta importante y fecunda academia valenciana con el ascendente

71. La misma concesión al artificio podemos esperar de poetas tan singulares como Jaume Roig y Joan Roís de Corella, que comparten cartel con Francés de Castellví, Joan Verdansa, Narcís Vinyoles y Jaume Gassull, entre otros, en el certamen de 1474 en honor a la Virgen (Riquer 1985: iv, 232-34).

histórico de las tertulias valencianas habituales en Valencia un siglo antes de su formación en 1591:

Se ha insistido en la evidente conexión de la Academia con el ascendente histórico de las tertulias: sin duda no como consecuencia inmediata, ni como huella en su propia y estricta constitución formal, pero evidentemente en la tradición cultural que suscita las reuniones de los Nocturnos hubo de pesar el recuerdo de los *parlaments* o *collacions* que, en la brillante Valencia del siglo xv espejaban el modelo de la Academia Platónica de Florencia en las evocadas por Jaume Roig (Spill) o Jaume Gassull en *Lo somni de Joan Joan* (1496). La casa de Berenguer Mercader, baile de Valencia, alcaide del castillo de Játiva y camarero de Alfonso v fue escenario de reuniones de este tipo y recordemos el mecenazgo en el mismo sentido de Bernat Fenollar que promovió una obra como *Lo procès de les olives* (1497), tenido como ejemplo de tertulia plenamente desarrollada (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996: 38-39).

2.3.1. Los *parlaments* o *col·lacions* en la Valencia del siglo xv

En un artículo de 1921, Salvador Guinot se planteaba el estudio de las principales tertulias literarias del siglo xv, para llegar a la conclusión de que, si bien el conocimiento que tenemos acerca de la efervescencia cultural del siglo xv valenciano prueba su función en la sociedad culta de la época, carecemos de datos históricos que las documenten: los textos literarios son la única vía de acercamiento.

L'Spill de Jaume Roig se hace eco de las tertulias valencianas, descritas, eso sí, a través del fino tamiz de la sátira misógina. Muy probablemente Roig, personaje culto y de buena posición social, se ha inspirado en las reuniones que tendrían lugar en su casa, con el propósito de realizar lecturas literarias y debates colectivos, pero también cabe la posibilidad de que el autor se refiera a otros *parlaments* en general. Independientemente de cuál sea su origen, lo importante es la parodia de las prácticas a que acostumbran los contertulios. Es significativo que se reúnan, juntos y revueltos, hombres y mujeres.⁷² Las reuniones se realizan en el ámbito doméstico y hasta altas horas de la madrugada. En ellas se mezcla lo serio con lo jocoso y la erudición con la diversión; lo que nos resta es averiguar dónde acaba la realidad y dónde empieza el escarnio:

*En casa mia
si no hi junyien
e no corrien
toros per festa:
cascuna sesta
fins llums enceses
moltes enteses*

72. Indudablemente, este hecho tiene con ver con la carga misógina del libro. Cf. R. Cantavella (1988): «Lectura i cultura de la dona a l'Edat Mitjana: opinions d'autors en català», *Caplletra*, III, pp. 113-122. Sin embargo, a tenor de los últimos estudios de Berger sobre la lectura femenina en Valencia, puede tener también un valor sociológico: podría tratarse de un eco literario de la incorporación de la mujer a la educación y la cultura. Cf. P. Berger (1998): «Las lecturas femeninas en la Valencia del Renacimiento», *Bulletin Hispanique*, 100, pp. 383-399.

(o s'ho cuydaven
 les que filaven
 com diu la gent
 ab fus d'argent)
s'hi ajustaven.
 També hi cridaven
 Jovens sabits
 ben escaltrits;
 llançat entr'elles
 a cosseguelles
 ells començaven;
e psalmejaven
 de ses endreces
 teles e peces
 que fan urdir
 al bell mentir.
Puis una sclama,
l'altra difama,
l'altra sospita,
altra flastoma,
conten prou broma,
tot de mal dien
e hi afegien
ab molts envits
de llurs marits.
Après jugaven:
 «voleu palleta?»
 «daume man dreta?»
 «qui té l'anell?»
 «d'ous est ramell»,
 capsab ab comandes
 ab ses demandes,
 un arbre i cant
 ocell donant,
 mes dir rahons
 desvarions
 e meravelles.
De cent nouvelles
e facecies
phylosopies
del gran Plató,
Tuli, Cató, Dant,
Poesies e tragedies,
tots altercaven
e disputaven.
Qui menys sabia

*mes hi mentia;
e tots parlaven,
no s'escoltaven.*

Io be hu sentia
mas no'm plaïa

llur negre strado (Almela i Vives, ed. 1928: 60, vv. 4-28)

Otro *parlament* cuatrocentista es el que se celebra en la casa de Berenguer Mercader. Tradicionalmente, se ha convenido que la de Mercader fue una tertulia de carácter aristocratizante de la que formó parte, entre otros letrados de ascendencia noble, Joan Roís de Corella (Fuster 1986: 43ss.). Del mismo modo, se ha postulado que el *Parlament de la casa de Berenguer Mercader*,⁷³ obra que narra en valenciana prosa un conjunto de fábulas ovidianas, es producto de un *parlament* real, y, por tanto, es una obra colectiva en la que intervienen los cinco contertulios que se mencionan: Belenguer Mercader, Joan Escrivà, Ramon de Villarasa, Lluís de Castellví⁷⁴ y Joan Próixita. Con el paso del tiempo se ha ido poniendo en entredicho esta interpretación de la obra y del contexto que la origina. De celebrarse tal reunión en los salones de la residencia de Berenguer Mercader, Baile General del Reino de Valencia, hemos de tener en cuenta que lo que leemos es la versión que Corella nos transmite, convenientemente reelaborada (Martines 2002: 33). Sobre la autoría hay que decir que el estilo que recorre la obra revela que la pluma de Corella está detrás no solo del prólogo sino del conjunto de las cinco narraciones; como ya apuntó Guinot, por muy tentador que parezca su parecido con la realidad socio-histórica de esta tertulia, nos encontramos ante una ficción poética, no ante un documento propiamente histórico (Guinot 1921: 41; Martines 2002: 215).⁷⁵ La construcción del texto como sucesión de *parlaments* es una técnica discursiva que, conociendo el acercamiento de Corella a los modelos renacentistas, aparte de reflejar el mundo intelectual en que se forjan sus ficciones, puede querer emular el modelo humanista del diálogo —humanista es, a fin de cuentas, el programa clasicista, doctrinal y retórico que caracteriza a sus escritos—. La tertulia de Mercader también se circunscribe al ámbito doméstico: después de una apacible cena, se inicia la velada literaria que tanto recuerda al momento del día elegido por la *Academia de los Nocturnos*, medio siglo más tarde. A propósito de la existencia de dos clases de tertulias, unas de signo burgués y otras de signo aristocratizante que coexisten en la Valencia de la segunda mitad del siglo xv, hoy son pocos quienes defienden la tesis segregacionista de Fuster (1962: 41-50), aunque todavía hay quien piensa que esta clasificación entre nobles y burgueses puede servir para entender algunos problemas de la sociedad valenciana de finales del siglo xv, como, por ejemplo, la cuestión del bilingüismo (Ferrando 1979-1982).

Pero la tertulia que más nos interesa es, sin duda, la que se articula en torno a Bernat Fenollar, domero de la Seo, catedrático de matemáticas del Estudi General, amigo de

73. El título completo es: *Parlament ho collació que sesdevench en casa de Berenguer Mercader entre alguns homens destat de la Ciutat de Valencia, los quals ordenaren les istorials poesies sequents, ço es, cascú la sua en son elegant estil*. Véase V. Martines (2002) y J. L. Martos (2001a y 2001b).

74. Hermano de Francés de Castellví, poeta de 11CG y juez en el certamen poético valenciano de 1474 en honor a la Virgen María.

75. Contamos ahora con una traducción al castellano de la obra profana de Roís de Corella, incluido el *Parlament* (Martines Peres 2002: 215-54).

Joan Roís de Corella y personaje de gran relevancia en el panorama social y cultural del momento.⁷⁶

Como comenta Riquer, para Fenollar y el resto de los asistentes a su tertulia, la poesía no tiene sentido si no es en forma de diálogo o discusión entre amigos. Precisamente esta adscripción a la sátira ha sido un pesado lastre que han tenido que soportar este grupo de autores en la mayoría de historias de la literatura.



Xilografía de *Lo procés de les olives* (Valencia, 1496). Vinyoles aparece justo al lado de Fenollar. Gassull ocupa el puesto de la derecha, compartiendo protagonismo con Baltasar Portell y Joan Moreno

Desde la publicación de su obra satírica (*Lo procés de les olives*, *Lo somni de Joan Joan*, *La Brama dels llauradors*) en el *Cançoner satíric valencià* de R. Miquel i Planas (1911), se les viene aplicando el marbete genérico de «escuela satírica valenciana».⁷⁷ No obstante, examinadas con detenimiento las características que la definen (bilingüismo, generación, temas comunes, etc.), se llega a la conclusión de que la validez de estas pesqui-

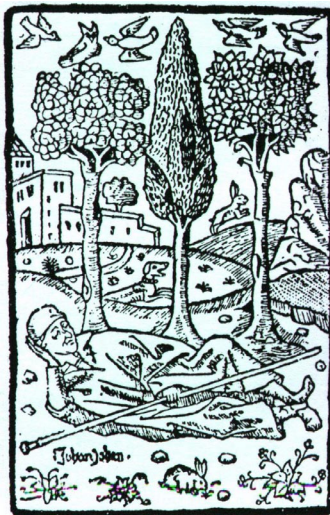
76. El carácter más informal y distendido de la tertulia que encabeza, además de la predilección por los temas satíricos y la técnica del debate o *procés*, hizo que Martín de Riquer titulara el capítulo que le dedica en su *Història de la literatura catalana* «Bernat Fenollar i els seus amics» (Riquer 1985, iv: 181-224).

77. Aprovechando el nombre asignado por Salvà cuarenta años antes, Ramon Miquel i Planas publicó a principios del siglo xx el *Cançoner satíric valencià dels segles xv i xvi* (Barcelona, 1911), un volumen notablemente distinto al de su predecesor. Amén de suprimir el *Spill*, se añaden siete obras más: *L'Obra feta per als vells*, de Joan Moreno y el anónimo *Col·loqui de les dames* (ambas obras incluidas en el *Jardinet d'orats*); ya del siglo xvi, dos *Consells* de Andreu Martí Pineda y tres composiciones poéticas de Valeri Fuster. Para la reconsideración del *Cançoner satíric* como obra unitaria, véase el trabajo de T. Martínez Romero (2003a): «Reflexions sobre la categorització del *Cançoner Satíric Valencià* de Miquel i Planas», *Caplletra*, 34, pp. 111-126; asimismo, son interesantes dos trabajos anteriores de mismo autor, en colaboración con I. Micó: el primero, con el título «Realitat i ficció al *Cançoner satíric valencià*», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XLII, 1989-90, pp. 227-275; el segundo, con el título genérico: «Lectura del *Cançoner satíric valencià*», en *Estudis de Llengua i Literatura Catalanes*, XXV (*Miscel·lània J. Carbonell* 4), 1992, pp. 5-25.

sas es relativa y que, si por costumbre o tradición, se sigue empleando la denominación «escuela satírica» como descriptor del grupo, debe hacerse con extrema cautela.⁷⁸

El desarrollo de esta tertulia es fundamental para entender el funcionamiento de las letras valencianas del siglo xv, «estimulando entre los hombres de ingenio no solo el cultivo de la poesía satírica sino el cultivo de otros géneros poéticos y aún el mismo estudio de la lengua que servía de *fermosa cobertura* a los destellos de su inteligencia, tan influenciada por las auras novísimas del Renacimiento» (Guinot 1921: 65).

El texto paradigmático de esta tertulia es *Lo procés*, obra colectiva en verso en donde la discusión o disputa en torno a temas mundanos satisface el gusto del grupo por la sátira tan frívola como inofensiva.⁷⁹ *Lo somni* continúa el debate a propósito de las capacidades amorosas de jóvenes y viejos esbozado en *Lo procés*.



En *Lo somni*, un animado grupo de mujeres valencianas reivindican su participación en el debate. Como en tantas obras medievales, el sueño permite plantear cualquier asunto con total libertad, eludiendo incluso las responsabilidades más ineludibles de verosimilitud

78. Jaume Gassull, Narcís Vinyoles y Bernat Fenollar son conocidos dentro la historia de la literatura catalana por su pertenencia a la llamada «escuela satírica valenciana». En un estimulante trabajo, A. Ferrando (1996) rechaza esta etiqueta, que considera una herencia autoimpuesta, fruto del devenir histórico.

79. Las dos principales obras de esta mal llamada «escuela satírica» son *Lo procés de les olives* (1496) y *Lo somni de Joan Joan* (1497). En la primera, las insinuaciones de un entrado en años Bernat Fenollar a Joan Moreno a propósito de su capacidad sexual en la vejez da pie a todo un debate o «procés» que enfrenta las capacidades amorosas de jóvenes y viejos. *Lo somni de Joan Joan* retoma el debate de *Lo procés* y plantea, en el marco de un sueño, la iniciativa de litigio tomada por un grupo de mujeres valencianas, que consideran intolerable que se sostenga un debate de esta índole sin contar con su opinión. Aunque existen notables diferencias, sobre todo de estructura formal, que convierten a *Lo somni* en una obra de lectura mucho más entretenida, ambas piezas comparten un mismo impulso satírico y una misma voluntad de reflejar el lenguaje vivo y autóctono. Ambas pueden considerarse muestras de la poesía colectiva que originó la tertulia burguesa de Bernat Fenollar, de la que también fueron miembros Joan Moreno, Baltasar Portell, Jaume Gassull, Miser Artés y puede que algún otro valenciano más que interviene en el debate usando un nombre encubierto de «Síndic del Comú». En el caso de *Lo Somni*, no obstante, la diferencia de estilo nos induce a pensar que, si hubo colaboración, fue la pluma de Gassull la responsable del resultado final. Joan Moreno, finalmente, es autor de *L'Obra feta per Joan Moreno per los vells*, en que se aconseja a una muchacha no contraer matrimonio con un viejo.

Los personajes de *Lo somni* evocan no sin cierta sorna la tertulia literaria en casa de Fenollar, una mención que tiene gran importancia aun cuando tenga lugar dentro del universo cerrado y autónomo de la ficción:

Senyores mies: trobareu
segons me par
alguns se solen ajustar
an certa casa
dun home de corona rasa
eclesiatic
molt gracios hi molt fantastich
hi molt sabut
y entre la gent molt conegut
per excellent
de molt gentil enteniment
hi singular
mossen Bernat Fenollar
¿bél conexeu? (Miquel i Planas, ed. 1911: 100)

El compromiso con el idioma, en última instancia, viene representado por las *Regles d'esquivar vocables y mots pagesívols* y a *La Brama dels llauradors de l'Horta de Valencia*. Ya en el siglo XVI, en plena decadencia de la lengua autóctona, el editor de las obras del grupo, Onofre Almudéver, lamentaría que el camino que trazó Fenollar se hubiese abandonado e incluso olvidado, y trataría de llamar la atención de sus lectores señalando al grupo como modelo literario que habría de ser retomado.⁸⁰

La configuración social de estas tertulias o *parlaments* que asoman a través de los textos literarios es otro de los asuntos que se discuten, a falta de indicios sólidos. Es cierto que, en la segunda mitad de siglo, el papel de la aristocracia en la cultura se ve contrarrestado por las aficiones literarias de un buen número de burgueses como los que encontramos en la tertulia de Bernat Fenollar. Lo que es más discutible, sin embargo, es que la integración de la clase burguesa en la cultura tenga que hacerse a costa de una disgregación de clases. La realidad socio-histórica nos habla de numerosos lazos familiares, financieros y amistosos entre uno y otro grupo. Lazos, por cierto, en virtud de los cuales, no nos produce extrañeza la variopinta nómina de valencianos del *Cancionero general*.

Un buen ejemplo de la aclimatación de la tertulia a la nueva realidad social de la segunda mitad del siglo XV son otros los centros culturales que parten de un objetivo similar: fomentar el cultivo de las letras. Se ha especulado sobre la existencia de una tertulia bilingüe organizada alrededor de la figura de Isabel Suaris, aficionada a las letras y dueña de un hostel que acoge a las clases bienestantes en sus estancias en Va-

80. Onofre Almudéver decide editar en 1561, juntamente con *L'Spill* de Jaume Roig, las tres obras principales de la llamada escuela satírica valenciana: *Lo procés de les olives*, *Lo somni* y *La Brama*. La edición va precedida de una «Epístola proemial» en la que el editor, después de ensalzar la aportación de estos ilustres escritores a las letras valencianas, lamenta el proceso de corrupción que vive la lengua materna, puesto que «ara en los nostres temps nos fan obres semblants a estes y cada dia se va perdent tan virtuos exercici» y apela a la toma de conciencia del lector para que «mostreu a les nacions estranyes —se refiere a Castilla— la capacitat de les persones, la facundia de la llengua i les coses altes que en ella estan escrites».

lencia, ya sean nobles o burgueses, castellanos o catalanes (Ferrando 1979-1982). Esta circunstancia no es nada fuera de lo común, si tenemos en cuenta el auge de la Valencia cuatrocentista y su situación geográfica como paso obligatorio entre Italia y Castilla. Una vez más, las obras conservadas —dos poemas en castellano de Simón Pastor y el Adelantado de Murcia,⁸¹ respectivamente, elogiando las virtudes de Isabel, y un debate epistolar en prosa entre Isabel Suaris y Bernat Fenollar— nos ponen sobre la pista de los hechos históricos, acercándonos a una tertulia que, aproximadamente ubicada entre 1440 y 1460, Ferrando considera un precedente del bilingüismo valenciano de finales del siglo xv y principios del xvi. La temática cortesana e irrealista así como las alusiones librescas que comparten estos textos, confirman la relación entre bilingüismo y artificiosidad que, a diferencia de lo que ocurre con algunos autores catalanes, parece común denominador en las letras valencianas de finales del siglo xv. La ausencia de una corte protectora de las letras en Valencia incentiva la creación de mecanismos compensatorios. Hasta su muerte en 1458, la reina María de Castilla, que reside en Valencia, no tendrá más preocupación intelectual que sus devociones religiosas. La tertulia de Isabel Suariç es un ejemplo palmario de la apertura de vías alternativas para la canalización de inquietudes literarias.

2.3.2. Otros círculos de producción cultural a partir de 1480: la castellanización poética

Las nuevas instituciones creadas durante la época de los Reyes Católicos no solucionan el aislamiento entre Valencia, antiguo reino en plena pujanza social y cultural, y la flamante corte real. Durante este periodo, las cortes locales valencianas juegan un papel importantísimo como centros generadores de una cultura cortesana subsidiaria en la que conviven la tradición autóctona local con los modelos llegados de Castilla, incluido el uso del castellano como lengua literaria.

Una de los principales focos donde se gestó esta propuesta cultural fue la corte de Serafín Centelles, segundo Conde de Oliva (1486-1526), miembro de la aristocracia local al frente de una corte de gustos castellanizantes que, poco después, tendría continuidad en la de los Duques de Calabria. Serafín Centelles ejerció un papel importantísimo en el devenir histórico y cultural de la ciudad de Valencia en el paso del siglo xvi: el *comes litteratus* o «conde letrado», como era conocido entre sus contemporáneos, se convirtió en mecenas de toda una cultura literaria de signo cortesano de la que formaron parte un amplio plantel de intelectuales de la aristocracia local (Juan Fernández de Heredia, Alonso de Cardona, Francisco Fenollete) que compartían sus mismos gustos y aspiraciones. Así parecen probarlo los poemas en castellano de una veintena de autores valencianos presentes en el *Cancionero general* de 1511.

A menudo se ha llamado la atención sobre la estrecha relación entre el uso del castellano y los orígenes conversos de muchos de estos individuos, empezando por el conde de Oliva, descendiente de los Riusech, una familia de conversos muchos de cuyos miembros fueron procesados por el Santo Oficio, según consta en la documentación de la época. Los hermanos Lluís y Francés de Castellví estarían en la misma situación, y lo mismo cabe decir de Jordi Centelles o Narcís Vinyoles, casado con Brianda de San-

81. El *Cancionero general* de 1511 nos ha transmitido algunas composiciones del Adelantado de Murcia (ca. 1438-1482), que figura como tal en la tabla general de autores de la *editio princeps*.

tàngel, del clan de los Santàngel, una importante estirpe valenciana de prestamistas judeo-conversos. Esta es, desde luego, una línea de investigación interesante, aunque no deja de ser una hipótesis:

Quines són les raons, caldria escatir-les; i, sense sentar una relació de causa a efecte, fixar-nos que la utilització de la llengua castellana, en moments fins i tot en què la catalana arriba al seu màxim esplendor, correspon ven sovint a persones d'origen convers (Ventura 1976: 161).

La tesis parece asumible, salvo por el hecho tantas veces repetido de la estrecha relación entre poesía, artificio y cultura aristocrática. La castellanización literaria de estos autores queda circunscrita al ámbito de la poesía, donde la lengua funciona como un elemento expresivo más, que permite al poeta desarrollar ciertas *galas del trovar*. El empleo de varias lenguas aparte del valenciano (castellano, italiano, latín) en los certámenes poéticos nos persuade de que esto era así. Lo cierto es que, fuera del registro poético, la castellanización de estos autores no va más allá de la traducción o de algún intercambio epistolar. Por otro lado, se debe establecer un eje cronológico a la hora de formular cualquier aproximación al fenómeno de la castellanización literaria, que no está expuesta a las mismas condiciones políticas y culturales en la época de Bernat Fenollar, cuando todavía estaba muy vivo el recuerdo de Ausiàs March y Corella, que en la época de los poetas más jóvenes como Francisco Fenollete o Juan Fernández de Heredia.

El hecho literario es, por definición, un diálogo con la tradición a que se remite y una parte importante de dicha tradición es la lengua en la que viene expresada. La poesía cancioneril castellana había alcanzado un momento álgido de su historia, iniciada a mediados del siglo XIV. Los poetas valencianos, próximos por sus vivencias y sus costumbres al estilo de vida de la corte castellana, se sienten atraídos por su lengua y su cultura, especialmente la de signo cortesano, que es al mismo tiempo un medio de arte y de propaganda, o, como dice Fuster (1968: 20), un refugio para una «cultura de la diversión».

Esta cultura de la diversión y la propaganda va estrechamente ligada a las especiales circunstancias que caracterizan a la sociedad valenciana de entresiglos. De ahí que sea muy poco plausible establecer una única directriz en la historia de la castellanización cultural, que afecte por igual a todo el territorio de la Corona de Aragón.⁸² En este sentido, debe establecerse una distinción entre los casos de Cataluña y Valencia que, como hemos explicado en otro lugar, siguen caminos bien distintos en el paso del siglo XV al XVI. Fuster (1968) llamaba la atención sobre la «precipitación» con que los escritores valencianos adoptaban el castellano como lengua literaria desde el reinado de Fernando el Católico. Este hecho es sintomático de un bilingüismo de carácter circunstancial, que no es necesariamente sinónimo de decadencia cultural. Dicho en otros términos: la adopción del castellano por los *lletraferits* valencianos de la segunda mitad del siglo XV no implica una crisis de las letras valencianas; al menos no en el tiempo

82. Véanse las aportaciones de J. Rubió i Balaguer (1964): «Sobre les causes d'una decadència», en *La cultura catalana del Renaixement a la decadència*, Barcelona, Edicions 62, pp. 131-139 y J. Fuster (1968): «Decadència i castellanització», en *Heregjes, revoltes i sermons*, Barcelona, Selecta, pp. 19-26; texto nuevamente publicado en *Caplletra*, 1, 1986, pp. 29-36 y (1985): «Puntualitzacions a la cronología de la decadència», en *La decadència al País Valencià*, Barcelona, Curial, Biblioteca de Cultura Catalana, pp. 8-26.

en el que escriben los poetas valencianos del *Cancionero general*. Cosa bien distinta es lo que sucede en Cataluña, que queda estancada en una especie de inmovilismo cultural, incapaz de continuar su tradición o modernizarla.

La poesía fue un género especialmente sensible, tanto en el reino de Valencia como en el Principado de Cataluña. Fueron bilingües insignes poetas catalanes como Pere Torrelas, Francesc Moner y Romeu Lluill. Sin embargo, a pesar de que es posible corroborar una cierta tendencia hacia el bilingüismo castellano-catalán en la poesía catalana y valenciana del siglo xv, —constatable, como mínimo desde la época de Alfonso el Magnánimo—, la distinta coyuntura política y social de los reinos de Valencia y Cataluña impiden que podamos formular una ley común a todos los casos. Lo que sí parece claro, no obstante, es que el bilingüismo poético de catalanes y valencianos se debió menos a un desgaste que a una ampliación de la propia tradición literaria que, a partir de ahora, entabla un enriquecedor diálogo con la tradición castellana vecina.⁸³

Todavía podemos mencionar un tercer factor de castellanización de las letras valencianas, y también de refuerzo de la literatura de signo cortés. Nos referimos a las cortes valenciana y napolitana de las llamadas «Tristes Reinas», Juana de Castilla, viuda del rey Ferrante II, y su hija, también llamada Juana, viuda de un rey napolitano. En 1499, a consecuencia de la influencia francesa que se deja sentir en Nápoles, se trasladan a Castilla. En 1501, Fernando el Católico, el hermano de Juana, la nombra lugarteniente general de los reinos catalano-aragoneses, y madre e hija se instalan a Valencia, para regresar de nuevo a Italia en 1507. Aunque esta cuestión no ha sido muy estudiada, cabe suponer que esta corte ejerció algún influjo como núcleo aglutinador de la aristocracia y generador de una cultura de signo cortés. Porque la verdadera proyección internacional de las clases altas valencianas tiene lugar en la corte napolitana de las «Tristes Reinas», presentes en la vida napolitana antes de 1500 y después de 1507, tras su regreso de Valencia. Damas y caballeros valencianos se integran en la ya mestiza sociedad napolitana, que acentúa a partir de entonces su ya iniciado proceso de castellanización (Cahner 1980).⁸⁴ Este periodo produjo una importante literatura, parte de la cual se recoge en las *Obras de burlas del Cancionero general* (Valencia, 1519) y, sobre todo, en la *Questión de amor* (Valencia, 1513), novela sentimental anónima y probablemente de autor valenciano. Ya en el siglo xvi, la corte valenciana de Germana de Foix, segunda esposa del desaparecido Fernando el Católico, y su tercer marido, Fernando de Aragón, constituirán un nuevo núcleo de protección y fomento de las letras como parte de un forma de vida refinada, lujosa y señorial a imitación de las cortes italianas donde el espectáculo teatral juega un papel fundamental (Oleza 1984, Sirera 1984a). *El Cortesano* de Luis de Milán, en el que aparecen dos de los poetas bilingües de 11CG (Francisco Fenollete y Juan Fernández de Heredia), es un retrato bastante fiel del estilo de vida en aquella corte fastuosa (Escartí y Tordera, eds. 2001).

83. Véase P. Cocozzella (1987): «Pere Torroella i Francesc Moner. Aspectes del bilingüisme literari (catalano-castellà) a la segona meitat del segle xv», *Llengua i literatura*, 2, pp. 155-172, donde el autor refuta la teoría de que el rasgo distintivo de la cultura catalana durante el siglo xv sea el agotamiento de la propia tradición literaria. Véase también del mismo autor (1986 y 1987).

84. Otras viudas decisivas para la vida cultural de la Valencia de la primera mitad del siglo xvi serán, en primer lugar, Úrsula Germana de Foix, viuda de Fernando el Católico (1506) y del Marqués de Brandenburgo (1525), que casará con el duque de Calabria y, después, doña Mencía Mendoza, viuda del conde de Nassau (1538), que contraerá segundas nupcias con el también duque de Calabria (véase Muñoz 2001).

Nuestros poetas valencianos están expuestos a todas estas influencias, frecuentando a la vez diversos centros de producción cultural, los cuales, en contra de lo que pensaba Fuster, se entrecruzan unos con los otros a través de vasos comunicantes. Por ejemplo, Bernat Fenollar, el más veterano del grupo, entabla amistad con Joan Roís de Corella, miembro de la tertulia de Berenguer Mercader. Al mismo tiempo, lidera la tertulia de los satíricos, participa en el debate epistolar con Isabel Suaris y, casi con toda probabilidad, es un personaje conocido por el Conde de Oliva, a juzgar por las relaciones literarias que mantiene con personajes allegados al Conde. En cuanto a Juan Fernández de Heredia, el más joven de los poetas de la corte del Conde de Oliva, se convertirá en todo un personaje al servicio de Germana de Foix, compartiendo protagonismo con su amigo y rival, Luis de Milán.

2.3.3. Los círculos poéticos valencianos entre fines del siglo xv y principios del xvi: entre el certamen y la Academia

Otra vertiente más en la que estarán presentes nuestros poetas son los certámenes valencianos, que, bajo la modalidad de concurso o justa poética, nos ilustran sobre el concepto de poesía como acto solemne de representación colectiva en la segunda mitad del xv valenciano.⁸⁵ De estos certámenes conviene tener en cuenta el marco festivo en que se inscriben, que en cierto modo continua pretendiendo ser una adaptación del espíritu de los juegos florales de Tolosa y Barcelona al contexto valenciano. La exclusividad de la temática religiosa parece un calco de las exigencias tolosanas. En contraste con el periodo occitanizante, ha desaparecido el tema eucarístico; abunda, en cambio, el motivo hagiográfico, aunque la gran mayoría son certámenes marianos.⁸⁶

El encuentro de diversas lenguas es otra de las características a tener en cuenta. Sin embargo, no se puede hablar de lenguas en equilibrio, sino de una especie de poliglotismo cosmopolita: el catalán es la lengua predominante; a su lado, de forma esporádica, el castellano, el latín e incluso el italiano. Este cosmopolitismo pone de manifiesto, entre otras cosas, el carácter culturalista de los certámenes valencianos, que muy a menudo solían dar cabida a concursantes de otras comunidades, desplazados para tales fines a la urbe valentina. Al igual que sucedía en Tolosa y Barcelona, el éxito y popularidad de los certámenes estaba garantizado por la diversa procedencia social de los participantes. Allí encontramos a burgueses como Jaume Roig o Narcís Vinyoles, aristócratas como Francí de Castellví o Jordi Centelles, eclesiásticos como Bernat Fenollar o Jeroni Fuster e incluso miembros de la pequeña y mediana burguesía como Vicent Ferrandis.

Con relativa frecuencia, el protagonismo recae en el sector burgués, que asume la iniciativa de la convocatoria y se hace cargo de las dotaciones. No obstante, la con-

85. Para una aproximación a los certámenes poéticos es de consulta obligatoria la monografía de A. Ferrando (1983): *Els certàmens poètics valencians del segle XIV al XIX*, Valencia, Diputació de València. Según los datos que proporciona el autor, estos certámenes tuvieron lugar en Valencia en los años 1474, 1473-82, 1481-1491, 1486, 1487; hubo dos en 1488 y 1511 y cuatro en 1513, 1532.

86. Ferrando explica el carácter devocional de los certámenes valencianos desde un punto de vista social, fundado en la campaña de agresión ideológica contra els conversos i els mudèjars (Ferrando 1983: 154). De hecho, las obras de tema hagiográfico engrosan las listas de impresos valencianos en la época (Jorge Costilla, Juan Navarro...). Para más detalles sobre la cuestión ideológica, véase Ventura (1976).

rrencia de representantes de diversas esferas sociales tanto en los certámenes como en el *Cancionero general*, nos lleva a repensar la relación entre lengua, sociedad y cultura. Frente a la aristocracia, que se castellanizó literariamente y, que, si llegó a participar en los certámenes lo hizo como parte del jurado (Francesc de Fenollet, Joan Ferrandis d'Herèdia, Lluís Crespí de Valdaura, etc.), los miembros de la clase burguesa la poesía de certamen s'accentuó el uso de la lengua autóctona.

Los poetas de certamen siguieron fieles no solo a la lengua catalana, sino también al empleo tradicional *decasíl·lab català*, que, salvo raras excepciones, supone un obstáculo para la experimentación métrica y la introducción de los metros italianos que se está llevando a cabo en otras áreas peninsulares y culminará, ya en el siglo XVI, con la polémica literaria entre Boscán y Castillejo. En cuanto al lenguaje, la poesía de certamen se caracteriza por una extremada artificiosidad y una obsesión por la forma, tal y como sucedía en sus antecedentes catalanes y ultrapirenaicos.⁸⁷ La unidireccional temática religiosa, la limitación al empleo del decasílabo y la alambicada retórica de los certámenes desemboca en una poesía un tanto monótona por reiterativa y excesivamente formalista, una poesía que los estudios de la literatura del siglo XV pocas veces toman en cuenta, debido a sus innumerables exigencias de forma y fondo.

Concluida esta panorámica sobre la relación entre clase, sociedad y literatura, resulta interesante estudiar los vínculos de tradición poética valenciana con el presente, con el pasado y con el futuro. ¿Acaso son las academias valencianas un descendiente directo de los *parlaments* del siglo XV?

Un aspecto que separa a Tolosa y Barcelona es que proceden, respectivamente, de una iniciativa privada y de una iniciativa real. Sin embargo, coinciden en hacer, al menos teóricamente, *tabula rasa* en la cuestión social. Esta iniciativa tiene un efecto secundario: a pesar de su diversa procedencia social, los aspirantes al premio acuden en busca de prestigio, un prestigio que se consigue al calor de un modelo de tipo humanístico, siempre bajo el amparo y protección que dispensan las clases dirigentes. Esta exhibición pública de talentos, entendida como un gesto simbólico de pertenencia a una determinada élite socio-cultural, es una circunstancia común a los certámenes poéticos valencianos, las academias del Siglo de oro y los poetas del *Cancionero general*. Lo cierto es que el crecido número de nobles que cultivaban las letras, a la vez que ofrecían su protección a poetas y a las reuniones literarias, servía de estímulo en la promoción cultural de la época (Sánchez 1961: 14).

De origen noble es Lluís Despuig, virrey de Valencia y organizador del certamen valenciano de 1474. De origen noble son Serafín Centelles, mecenas del *Cancionero general* y los duques de Calabria (1526-1536), virreyes de Valencia, acogen en su corte al menos a dos de nuestros valencianos: Francisco Fenollete y Juan Fernández de Heredia. La implicación de la nobleza en las academias valencianas de los siglos XVI y XVII es, asimismo, proverbial; a la ilustre concurrencia de la *Academia de los Nocturnos* (Guillem Bellví, Carlos Boyl, Guillén de Castro, Fabián de Cucalón, Lluís de Fenollet, etc.) le siguen,

87. La obsesión por la adecuación entre forma y tema del certamen recuerda el virtuosismo poético en los orígenes occitanizantes. El propósito es el mismo y hasta los modelos formales se repiten. Por ejemplo, la canción retrógrada, es decir, que se puede leer en ambos sentidos, que emplea Joan de Castellnou en Tolosa, vuelve a ser utilizada en los certámenes valencianos del cuatrocientos por Francés de Castellví, Antoni Vallmanya, Joan Senteliment, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles (Ferrando 1983: 34). Para la «retrogradación» dentro de la tradición de la lírica trovadoresca, véase Olivella (2002).

años más tarde, otras academias como la del Marqués de Villatorcas (1690) o algunas creadas en honor a los Reyes a finales del siglo XVII (King 1963: 230ss.).

La presencia si no exclusivamente nobles, al menos sí de personajes ilustres, daba a las reuniones ese aire de distinguida solemnidad que está en la base del saber *académico*. Sin embargo, esta dimensión aristocratizante no ha de impedirnos ver la auténtica revolución que supone la instauración de un saber académico alternativo y, pese a todo, democrático y urbano.

En los *parlaments* valencianos de la segunda mitad del cuatrocientos coinciden un jurista como Vinyoles con un caballero como Jaume Gassull. En la *Academia de los Nocturnos*, un siglo más tarde, concurren a las sesiones literarias miembros de ilustres familias nobles valencianas (Guillén de Castro, Lluís de Fenollet) y, asimismo, individuos de la alta y media burguesía, sobre todo aquellos que ejercen profesiones liberales como la enseñanza (Antonio Juan Andreu, catedrático de Matemáticas), la medicina (Tomás Bux, Juan Andrés Núñez), derecho (Juan José Martí).⁸⁸ Unos y otros, nobles y burgueses, forjan una nueva institución del saber, en virtud del acto de la lectura y la escritura que tienen lugar en un marco académico. La dimensión solemne y oficial de estos contenidos deriva de las estrictas reglas que guían el funcionamiento de la mayoría de las academias: en los temas que se tratan, en la regularidad de las sesiones, en la elección de cargos para proponer asuntos y juzgar las intervenciones, en las partes de que consta cada sesión, en el protocolo de ingreso de un nuevo miembro... El encauzamiento de la creatividad dentro de unos modelos preestablecidos resta libertad al individuo.⁸⁹ En contrapartida, todo este minucioso protocolo —que debemos buscar, sin duda, en la influencia italiana— apunta, por un lado, al emergente espíritu de progreso «que invocaba su carácter cenacular y urbano llamando a «los ingenios medianos de esta ciudad»» (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996, I: 39), y, por otro, es indicio de la fuerte imbricación de la academia en su contexto, a propósito de la fuerte jerarquización del cuerpo social. Es precisamente esta contigüidad entre saber y poder lo que termina minando los objetivos iniciales de progreso y cultura:

Ambos escapismos (banalidad y aristocracia culta) parecen conjugarse en la *Academia* valenciana [...] La «aristocratización» de la cultura estaría en consonancia con el fasto de una nobleza en busca de la autocelebración lúdica en juegos de cañas y encamisadas, y, con ello, en una especie de recuperación arqueológica de su función (Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996, I: 41-42).

88. Para un estado de la cuestión y una bibliografía básica sobre la *Academia de los Nocturnos* como paradigma de las academias literarias que, a imitación del modelo italiano, proliferan en España durante los siglos XVII y XVIII, son fundamentales los estudios introductorios a las *Actas de la Academia de los Nocturnos*, publicadas conjuntamente en varios volúmenes por J. L. Canet, E. Rodríguez Cuadros y J. L. Sirera, entre los años 1988 y 1996.

89. Los editores de las *Actas de la Academia de los Nocturnos* ponen de manifiesto la «progresiva esclerosis de la creatividad académica, sometiéndola a la rigidez burocrática que denuncia, por ejemplo, Aurora Egido: ‘Los estatutos, los cauces administrativos, los nombres, las divisas, los emblemas, el aplauso, los laureles y todas las demás formas externas terminaron por anular los altos ideales humanísticos con que nacieron’» (citado por Canet - Rodríguez Cuadros - Sirera, eds. 1988-1996: 41).

El mismo carácter protocolario observábamos en Tolosa, gracias a la detallada descripción de Enrique de Villena, que nos describe los prolegómenos de la justa, el orden en que se colocaba el jurado, el público y los participantes, la exquisita ornamentación, la ceremoniosa entrega del premio... La existencia de un tema prefijado, la programación de las sesiones es otro de los aspectos comunes entre Tolosa, los certámenes valencianos y la *Academia de los Nocturnos*; en el caso de las tertulias o *parlaments*, que solo nos son conocidos a través de la literatura, solo podemos hacer conjeturas. Aunque el ámbito doméstico y el número limitado de contertulios nos haga pensar en un clima de informalidad, la distinta temática y modelos expresivos pueden ayudar a formular hipótesis: el tema mitológico y estilo clasicista del *Parlament de Berenguer Mercader*, frente al realismo satírico y el lenguaje vivo y directo de *Lo procés de les Olives* nos hablan de dos modos diferentes de entender la creación literaria. Pero no estamos ante compartimentos estancos, sino ante momentos y registros diferentes. Diferente momento y registro es el de un Jaume Roig o un Roís de Corella pasando desapercibidos como poetas de certamen. Diferente momento y registro es el la concesión de Castillo a la producción local en el *Cancionero general*, pues con ello conseguía no solo atraer la atención de un público valenciano importante sino que además, se congraciaba con su protector, el Conde de Oliva, al incluir producción de su círculo literario. Los poemas casi exclusivamente amorosos y en castellano de los valencianos exploran aquello que no contemplan los certámenes. Una visión alternativa al tópico de la decadencia pasa por el replanteamiento de las relaciones entre lengua, cultura y sociedad, y se sustenta en una visión global de la poesía valenciana —a diferencia de la castellana hegemónica—, como una tradición esencialmente multifacética y multicultural (diversos temas, diversas lenguas, diversas clases, diversas agrupaciones, diverso grado de formalidad...).

Aunque las academias del Siglo de oro, y, en concreto, la de los Nocturnos, imitan el modelo de la Academia italiana, hay una suerte de continuidad entre *gaia ciència*, certamen y academia, empezando por la predilección por la poesía como género privilegiado por encima de la prosa, dada la dificultad técnica que entraña. Otros aspectos que invitan a la reflexión sobre la herencia común de trovadores, justadores, contertulios y académicos son la existencia de un reglamento interno, las tensiones internas y celos que a menudo acaban en enfrentamientos y peleas, la erradicación de ocio, la búsqueda de cualquier pretexto como estímulo del ingenio y, finalmente, el hecho de que no se propongan nada más que perpetuar una tradición cuya validez no se cuestiona. En cuanto a las academias, se da una doble tipología: las que, como los *parlaments*, tienen carácter periódico, y las que, como los certámenes, conmemoran algún acontecimiento importante o se centran en la discusión de algún tema de interés. Por otro lado, de nuevo la idea de poesía como juego desemboca en el ocultamiento del nombre tras un seudónimo. Este recurso es muy habitual en los poetas valencianos del *Cancionero general*. Por ejemplo, en una composición en que Nicolás Núñez responde una demanda de Fenollar (*Cancionero*, 1511, f. 180v.), este alude indirectamente a su interlocutor haciendo referencia a «vuestros granos de oro», jugando con el significado de «fenoll» en valenciano (hinojo). La misma ocurrencia encontramos en unos versos de Pere Vila-espínosa en las justas de 1496:

Fenoll molt dolç, esculpir-vos han en marbre
on serey tret del viu en bella pedra.

Otro ejemplo claro son los *Escacs de amor*, un poema colectivo de F. Castellví, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles, cuyo título exacto es: «Hobra intitulada Scachs d'Amor, feta per don Franci de Castelvi e Narcis Vinyoles, Mossen Fenollar, sots nom de tres planetas, ço es Març, Venus e Mercuri, per conjunccio e influencia dels quals fon inventada».

La *Academia de los Nocturnos* da un paso más y propone la asunción de un sobrenombre ficticio —Guillén de Castro es *Secreto*; Carlos Boyl, *Recelo*, etc.—. Si en los certámenes menudean los agravios y desagravios y son frecuentes los cruces de acusaciones por plagio o trato de favor,⁹⁰ la nota alegre de las academias la constituye el *vejamen*, sátira alegre y jocosa al final del programa, con picantes alusiones a los que han asistido a la reunión.

¿Es posible replantearse, a la luz de estos ejemplos y muchos otros, una mayor imbricación entre las distintas formas de poesía que han existido en Valencia durante los siglos xv, xvi y xviii? El influjo del modelo italiano marcaría la frontera entre certámenes y *parlaments*, por un lado, todavía imbricados en la tradición medieval, y academias, por el otro, deudoras de los nuevos patrones culturales que llegan desde la península italiana (King 1963: 22 n.1). Sin embargo, existen los suficientes paralelismos ideológicos y estructurales como para concebir la hipótesis de que, por mayor que fuese el empuje del modelo italiano, las Academias valencianas del siglo xviii todavía mantenían vivo el germen que habían heredado de las tertulias, *parlaments* y *col·lacions* cuatrocenistas.

90. Un resumen de todas estas incidencias se puede leer en Riquer: «Literatura de certàmens», en su *Història de la literatura catalana*, Barcelona, Ariel, 1985, iv, pp. 225ss.

3. Marco literario

3.1. Poesía, poetas y cancioneros

Partiendo de un tronco común, la poesía provenzal, la lírica culta europea experimentaría a finales de la Edad media una revitalización de la poesía de tradición cortés. Los aspirantes a formar de la clase dirigente en los siglos XIV y XV, agrupados en torno a una corte, se convertirán en poetas e intelectuales capaces de sublimar sus pasiones amorosas y expresar y discutir sus inquietudes filosóficas, morales, políticas y literarias a través de formas poéticas. El origen de este fenómeno, de alcance europeo, debemos buscarlo en las especiales circunstancias socio-políticas que atraviesa la Europa bajomedieval, que desembocan en la creación de un nuevo concepto de cultura nobiliaria, basada en el ideal ciceroniano que reconcilia el clásico valor de la *fortitudo* con el nuevo valor de la *sapientia*.⁹¹

La nueva alianza entre «armas» y «letras» anuncia el comienzo de una nueva etapa que revoluciona las bases de la cultura cortesana.⁹² La crisis de los valores e instituciones medievales, fundamentados en el poder de la nobleza y la teoría de los tres estados, hacen que se tambalee la clásica estructura feudal medieval. Como respuesta a esta crisis, el resurgimiento de las convenciones del amor cortés se cuenta entre las muchas prácticas cortesanas que vendrían a restablecer los viejos ideales cortesanos y caballerescos.

El panorama de la España de finales de la Edad Media, presenta similares características. El ya clásico estudio de Roger Boase, *The Troubadour Revival* (traducción al castellano de 1981) pone de manifiesto las condiciones sociales y culturales que propiciaron un auténtico *revival* de la cultura cortesana en la Castilla en tiempos de la dinastía de los Trastámara (1369-1514) en Castilla y, desde el compromiso de Caspe (1412), también en Aragón. Para Boase, el renacer de la cultura cortesana se explica como una maniobra de resistencia ante el cambio.

A nuestro modo de ver, no se trata solo de la nostalgia del pasado. En el florecimiento de la lírica castellana del siglo XV confluyen tanto factores sociales como literarios.

91. Para la relación entre el *topos* de las armas y las letras y el ideal de ocio literario propuesto por Cicerón en *De officiis* y ejemplificado a través de la figura de Escipión Africano, véase M. Morrás (1993): «Un tópico ciceroniano en el Debate sobre las Armas y las Letras», en *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. IV, pp. 115-122.

92. El debate entre los partidarios y los oponentes a que los caballeros reciban una educación integral, más allá del arte de la caballería, se mantiene durante todo el siglo XV. Ante el hecho cada vez más irreversible de la consolidación de una caballería «social» y no solo militar, será frecuente encontrar actitudes como las del Marqués de Santillana cuando en las páginas iniciales de su *Centiloquio*, sostiene que: «la ciencia non enbota el fierro de la lança, ni faze floxa la espada en la mano del caballero» (Gómez Moreno - Kerkhof, eds. 1988: 218-19). Se trata de una temprana alusión al motivo de las *armas* de las *letras*, que fue estudiado, entre otros, por N. Round (1962): «Renaissance Culture and Its Opponents in Fifteenth Century Castile», *Modern Language Review*, 57, pp. 194-210 y P. Russell (1967): «Arms versus Letters: Towards a Definition on Spanish Fifteenth-Century Humanism», en *Aspects of a Renaissance. Papers presented at a Conference of the Meaning of the Renaissance*, Austin-London, University of Texas Press, pp. 47-58.

La quiebra de la estructura social es el principal agente motor de los cambios. Los antiguos miembros de la nobleza, que habían sido caballeros durante cuatro siglos de Reconquista, perdían su función militar originaria y se enfrentaban con una nueva coyuntura: la del ocio y la vida galante. El caballero medieval, tradicionalmente entrenado para la guerra, debe ahora reorientar sus funciones dentro del marco de la corte:

El siglo xv marca un aburguesamiento de este estrato social. Exentos de sus obligaciones defensivas, los nobles (*bellatores*) ya no se distinguían por su función, sino por su rango y patrimonio. La posición de esta caballería social dependía ahora de su grado de participación en la corte, en la que se integran como consejeros, burócratas, diplomáticos, etc. Por esta razón, la formación del cortesano ya no pasa solo por el adiestramiento militar.⁹³ El conocimiento de la historia y la literatura se estiman fundamentales para el recto discernimiento de la verdad y la justicia; de ahí que sean cualidades imprescindibles para quienes ostentan cargos de poder.⁹⁴ Estas ideas se repiten a lo largo del siglo.⁹⁵

Una vez perdida la superioridad moral de otras épocas, esta recién consolidada cultura nobiliaria «cultivó las reglas literarias y las prácticas caballerescas asociadas a un pasado utópico» (Boase 1978: 6), edificando una identidad simbólica a base de cacerías, torneos, pasos de armas y cortes de amor e incluso, a veces, borrando límites entre vida y literatura (Riquier 1967).

La cultura y el saber fue una de las aspiraciones de la clase noble. El juego y la exhibición fue otra. Aparte de las cualidades estrictamente eruditas e intelectivas, se requieren otras cualidades —signo de los nuevos tiempos— como la elocuencia, la erudición, el buen gusto, el ingenio, la improvisación, el juego galante, etc.⁹⁶ El perfecto cortesano es aquel que, es capaz de comportarse en sociedad.

La corte se convierte en escenario de esta nueva faceta del cortesano como *homo loquens* y, sobre todo, como *homo ludens*, cuyo quehacer vital, carente de de contenido o finalidad, encuentra justificación en lo accesorio o secundario de estas mismas expresiones, es decir, de la belleza o colorido de las formas externas.⁹⁷

93. Para la supervivencia y transformación del ideal caballeresco europeo, desde la Edad Media al Renacimiento, véase el estudio de T. Tzabó (1989): «Dal mito della cavalleria al mito della corte», en *L'immagine riflessa*, Genova, xii, pp. 343-366. Para la evolución de la figura del caballero en los siglos xvi y xvii y un amplio recorrido por la tratadística de la época, véase F. Erspamer (1989): «Metamorfosi del cavaliere. Un percorso nella trattatistica del Cinque e Seicento», en *L'immagine riflessa*, Genova, xii, pp. 433-460.

94. La apertura de la corte hacia el mundo letrado favorece la penetración de las ideas del humanismo: la recuperación y traducción de los clásicos, el debate sobre la dignidad del hombre, etc. Para las bases del humanismo del siglo xv, véase el artículo de J. Lawrence (1986): «On Fifteenth-century Vernacular Humanism», en *Medieval and Renaissance Studies in Honour of Brian Tate*, Oxford, Dolphin Book, pp. 63-79.

95. Para la caracterización de la nobleza castellana cuatrocentista desde un punto de vista socio-histórico, véase M^a C. Quintanilla (1990): «Historiografía de una élite del poder: la nobleza castellana medieval», *Hispania*, L, pp. 719-736.

96. Cf. A. del Río Noguerras (1993): «Del caballero medieval al cortesano renacentista», en *Actas do IV Congresso de la Associação Hispânica de Literatura Medieval (Lisboa, 1-5 de outubro de 1991)*, ed. A. Nascimento y C. Ribeiro, Lisboa, Cosmos, vol. II, pp. 73-80, donde se examinan los efectos de este cambio de orientación, del caballero medieval al cortesano renacentista, a través de su plasmación en los libros de caballerías.

97. Cf. Juan Alfonso de Baena, *Prologus Baenensis*, según el cual el poeta debe ser: «de muy altas e sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juízo, e tal que aya visto e oído e leído muchos lenguajes, a aun que aya cursado cortes de reyes e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo, e, finalmente, que sea noble fydalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso

Son diversas las fuentes escritas que se recrean en la descripción de las fiestas y juegos que, con carácter público o privado, se suceden en la Castilla Trastámara, en las cortes de sus respectivos monarcas, desde Juan II hasta los Reyes Católicos.⁹⁸ Nos encontramos, en efecto, ante una sociedad extremadamente estilizada, ritualizada, que se deja seducir por las formas externas.⁹⁹ Podemos comprender entonces por qué, dada su condición de juego social, la poesía debe ajustarse a unas reglas y convenciones. La observancia de este código, con sus géneros, tópicos y preceptos, no pone límites a la individualidad; antes bien lo contrario: supone un reto al ingenio, la sensibilidad y el virtuosismo.¹⁰⁰

Por esta razón podemos afirmar, con Patrizia Botta, que la poesía que nos transmiten los cancioneros fue «un hábito, un modo de vivir, antes de ser literatura» (1996: 355). A la zaga del legado provenzal, la cortesía poética es todo un ideal de vida en el cuatrocientos hispano, pues crea un sistema poético propio con el que autor, poeta culto y noble, y público, que asimismo pertenece al ámbito social de la Corte, se identifican.

El trabajo de estos poetas es testimonio de la actividad de la cortesía, en tanto en cuanto conjuga *ars* y *natura*, a saber, vocación infundida por Dios, y técnica aprendida en las poéticas y en el ejercicio del arte. *Enseñanza* y *deleite* son posibles a través de la poesía¹⁰¹ Esta reflexión sobre el carácter provechoso de la poesía se repite en los prólo-

e polido e donoso e que tenga miel e açúcar e sal e donayre en su razonar, e otrosí que sea amador» (Dutton - González Cuenca, eds. 1993: 7-8).

98. Para el reinado de Juan II, véase Ruiz, T. (1988): «Fiestas, torneos y símbolos de la realeza en la Castilla del siglo XV. Las fiestas de Valladolid de 1428», en *Realidad e imágenes del poder. España a fines de la Edad Media*, ed. A. Rucquoi, Valladolid, Ámbito. Para la corte de los Reyes Católicos, resulta interesante el trabajo de Díez Garretas sobre los festejos con motivo de la boda de la Infanta doña Isabel, hija mayor de los soberanos de Castilla, con el Príncipe don Alfonso, hijo de Juan II de Portugal; véase M^a J. Díez Garretas (1999): «Fiestas, torneos y juegos cortesanos en el Reinado de los Reyes Católicos. Divisas, motes y momos», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74, pp. 163-174.

99. Los aspectos lúdicos de la vida cortesana de la última Edad Media (ritual, teatralización, juego social, etc.) están en la base de muchos estudios literarios, históricos y sociales sobre este periodo. Para el caso de la poesía cancioneril, destaca el estudio de A. V. Burrus (1985): *Poets at Play. Love Poetry in the Spanish Cancioneros*, Tesis Doctoral Inédita, University of Wisconsin-Madison. Para un resumen de las principales conclusiones de este trabajo véase, de la misma autora (1998): «Role Playing in the Amatory in the Cancioneros», en *Poetry at Court in Trastamara Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michael Gerli & Julian Weiss, Arizona, *Medieval & Renaissance Texts and Studies*, pp. 111-137.

100. «Quien no conozca bien los cancioneros (...) podría pensar que el clima de agresividad o competitividad es exclusivo de las series de debate (...) Hay en los poetas un continuo prurito de demostrar que se es el mejor, el más agudo, el más *soñil*. Era una de las normas del juego, y, por la impresión de inautenticidad que causa, viene a ser uno de los factores más influyentes en el rechazo que posteriormente producirá este tipo de poesía. Lo cierto es que todo este artificio era para ellos el criterio por el que querían ser juzgados» (González Cuenca 2001: 198).

101. Esta es, sin ir más lejos, una de las reivindicaciones del cortesano Mosén Hugo de Hurríes, poeta del *Cancionero de Herberay*: «Hay muchos q(ue) dize(n) de la poesía ser mala e fallace, de muchas ficciones y muy apartada de lo q(ue) verdad nos muestra camino, e q(ue) por ello nadi la debe tener por amiga. E bien parece, los que tal afirman, tener poca parte de lengua latina e ser ajenos del conocimiento de las hystorias e fechos antiguos d(e) los muy claros e nobles varones. ¿Por qué se fallaron las muchas ficciones sino por loar los fechos humanos d(e) los virtuosos e abandonar los actos informes? [...] Por esso, fallamos las comparaciones moralizadoras en alabanza de la virtud e bondad y en represión de su contrario». Véase el trabajo de C. Buezo (1995) sobre la aportación de Mosén Hugo de Urríes (1407-1494) a la doctrina de la cortesía poética. La cita, en la p. 36.

gos y dedicatorias de la época, y que llega hasta el mismo *Cancionero general* («trabajé ponerlo en impresión para común *utilidad o pasatiempo*, mayormente de aquellos a quien semejante escritura más que otra plaze»). Además de preservar la entidad de la nobleza como élite intelectual, la poesía posee, como la música, el efecto terapéutico que le reconoce Pedro Ximénez de Urrea:

Porque la fuerça de la tristura (...) no tomasse en mí posesión antigua, he de contino travajado (...) que me olvidasse lo injusto y acordase lo devido (...) y con la *dulçe poesía alivio a los amargos pensamientos que en mí moran*, causados por el triste pleyto (...) en lo qual nadi deve hablar (citado por Boase 1977b: 103).¹⁰²

En definitiva: excepción hecha del ocio y el ritual cortesanos, la corte abre sus puertas a los valores que durante mucho tiempo habían sido patrimonio exclusivo de los *oratores*.¹⁰³ Poco a poco, nace una nueva sociedad destinada a romper barreras que parecían inquebrantables.

Al cambio de rumbo de la cultura cortesana contribuye notablemente el factor de la movilidad social. El impulso de la cultura cortesana estuvo íntimamente ligado a la expansión de la nobleza, que había ido aumentando y diversificándose merced a los privilegios concedidos por los reyes Trastámaras a aquellos burgueses de extracción humilde que les ofrecían su apoyo militar. En los reinos peninsulares, ciertamente, a diferencia de otros países europeos, el número de personas que entraban en la nobleza —la clase ociosa por definición— aumentó vertiginosamente en el siglo xv, justamente cuando escribían los poetas del *Cancionero general* que nos ocupa. El ingreso en la corte de estos advenedizos, nobles de nuevo cuño, pasaba por la imitación del estilo de vida de la vieja nobleza y de todo aquello que les era propio: los pasatiempos cortesanos (torneos, luchas poéticas, etc.), el lujo y el boato como pruebas de poder y generosidad, la doctrina del amor cortés como ejercicio privativo de la clase noble, el valor positivo del ocio, etc.¹⁰⁴

De la superposición, no exenta de fricciones, de estos dos estratos cortesanos —el de las clases nobles que se entregan a la vida elegante y acomodaticia de la corte, y el de las clases burguesas que, gracias a los beneficios obtenidos en el siglo anterior, van adqui-

102. Extracto de la epístola de Pedro Manuel Ximénez de Urrea a don Luis de Hajar (1513).

103. Este cambio en el orden social no se vivió como una crisis en el sentido estricto. El ocio cortesano anunciaba el despertar de la razón: el gusto por la lectura, la discusión, el debate... La secularización de la cultura, origen de la erosión de la sociedad estamental, afianzaba este descubrimiento de las letras: el entusiasmo por la Historia fue uno de sus principales logros. Los frecuentes viajes e intercambios entre las cortes peninsulares y extrapeninsulares favorecen el contacto entre cortesanos garantizando la difusión de ciertos saberes comunes. Este panorama nos permite ver el siglo xv como una etapa que en muchos aspectos se anticipa al ideal renacentista. Cf. J. A. Maravall (1983): «El Pre-renacimiento del siglo xv», en *Nebrija y la introducción del Renacimiento en España. Actas de la III Academia Literaria Renacentista (Salamanca, 9 al 11 de diciembre de 1981)*, dir. Víctor García de la Concha, Salamanca, Diputación Provincial de Salamanca, pp. 18-36.

104. Un ejemplo de esta nueva fórmula se observa en la corte del condestable Miguel Lucas de Iranzo, encumbrado a los puestos rectores del Estado, sin tener las mínimas exigencia de edad ni capacidad para el cumplimiento de los deberes requeridos. Para la descripción de las fiestas y ceremoniales que tuvieron lugar en la corte del Condestable, véase Giménez (1984): «Ceremonial y juegos de sociedad en el condestable Miguel Lucas de Iranzo», *Boletín del Instituto de estudios gienenses*, XXX, 120, pp. 83-103.

riendo conciencia de su propia valía—, nace una nueva y moderna sociedad destinada a dirigir el futuro estado moderno.¹⁰⁵

Con todo, los factores sociales no son suficientes. El amor cortés no solo fue resultado del meteórico ascenso de la clase ociosa, sino también la expresión de un cambio de sensibilidad artística y literaria. Hasta mediados del siglo XIV los poetas castellanos se habían mantenido fieles al modelo de la lírica galaico-portuguesa, que actuó como *koiné* literaria en Castilla del mismo modo que lo hizo el lemosín en Aragón.¹⁰⁶ A mediados del siglo XIV, el nacimiento de una nueva cultura de signo cortés favorece el desarrollo de una lírica castellana de signo propio, que, merced a su conservación a través de cancioneros individuales o colectivos, conocemos como poesía cancioneril.

La reflexión teórica sobre la actividad poética no es, muy a nuestro pesar, frecuente ni sistemática. Las tres obras fundamentales son el *Prologus Baenensis*, la *Carta-Proemio* del Marqués de Santillana y el *Arte poética de poesía castellana* de Juan del Encina —este último texto, de finales del siglo XV, vendría a ser el correlato teórico del *Cancionero general*—. Cuestiones relativas a la definición de poesía, las normas básicas sobre poética, las relación entre poesía y nobleza, etc. irían apareciendo a lo largo de los siglos XIV y XV, partiendo de una tradición preceptiva que tiene puntos de contacto con las artes poéticas provenzales, la gramática y la retórica latinas, el humanismo, los tratados doctrinales, etc. Todos estos problemas son abordados no solo en los grandes tratados, sino también en numerosos prólogos y dedicatorias y glosas que, en un discreto pero importante segundo plano, muestra una continuidad en la reflexión metapoética.

Se trata en efecto, de declaraciones poéticas menores en comparación con el *Prólogo* de Baena, con la *Carta-Proemio* de Santillana o con el *Arte Poética* de Encina. Sin embargo, nos preguntamos si ensayos de este tipo no deben ser considerados concisos tratados de cortesía poética, y si, como tales, constituyen una cala obligatoria en el estudio del «ars poetica» medieval.

Las epístolas del *Cancionero* de Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1513)¹⁰⁷ o las reflexiones de Hugo de Urriés¹⁰⁸ anteriormente citadas son algunos ejemplos válidos de esta tratadística menor.¹⁰⁹

105. De hecho, este rompimiento de barreras desencadenó todo un debate sobre la verdadera nobleza. El fenómeno de la movilidad social podía lograr que en un mismo nivel coincidiesen personas de oficio diferente; de ahí que, ahora más que nunca, se destaquen la virtud y la cortesía como distintivos de la verdadera nobleza. Para las líneas maestras de dicho debate, véase Lawrence (1986: 73ss.).

106. Sobre el paso del gallego-portugués al castellano como lengua de la lírica, y de los estadios intermedios a los que dio lugar, véase Lapesa (1953-54) y Botta (1996).

107. Cf. R. Boase (1977b): «Poetic Theory in the Dedicatory Epistles of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c.1530)», *Bulletin of Hispanic Studies*, 54, pp. 101-106.

108. Cf. C. Buezo (1995): «Mosén Hugo de Urriés: la cortesía poética como ideal de vida en el cuatrocientos hispano», en *Les traités de savoir-vivre en Espagne et au Portugal du Moyen Âge à nos jours*, Clermont Ferrand, Association des Publications de la Faculte des Lettres et Sciences Humaines de Clermont Ferrand, pp. 27-42.

109. Para una visión de conjunto sobre la tradición de las artes poéticas medievales, véase F. Gómez Redondo (2000): *Artes poéticas medievales*, Madrid, Laberinto. Para las bases de la teoría poética en la primera mitad del siglo XV castellano, véase Weiss, J. (1990): *The poet's Art. Literary Theory in Castile c.1400-1460*, Oxford, The Society for the Study of Medieval Languages and Literatures. Un estudio específico sobre las ideas poéticas que dan sustento al cancionero castellano es el de I. Toro Pascua (1999): *El arte de la poesía: el cancionero (teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, Salamanca, SEMYR.

3.2. Evolución y tradiciones en la lírica cortés

El fomento y crisis moral de la clase ociosa, unida a los acontecimientos históricos que anuncian un cambio en la estructura social peninsular durante esta etapa (rey como mesías, privilegios económicos para los numerosos miembros de la corte, riqueza y educación como nuevos valores, agitación social y luchas de poder...) se convertirán en excelente caldo de cultivo para un nuevo capítulo en la historia social y literaria castellana: el triunfo de la lírica culta, que alcanzará su etapa dorada en tiempos de Juan II de Castilla (1406-1454) y vivirá su última etapa de esplendor durante la época de los Reyes Católicos (1474-1516).

El tiempo transcurrido entre estas dos épocas históricas y literarias nos dejaría una gran cantidad de muestras del esplendor del género lírico, muchas de las cuales pasarían a formar parte de alguno de los cancioneros que hemos conservado. Por «cancionero» entendemos «siguiendo un uso largamente consolidado (...) cualquier volumen que contenga mayoritariamente poesía, en especial si va destinado a un público cortesano y refleja sus intereses» (Beltran 2002b: 1043).¹¹⁰ Bajo esta consigna, nos enfrentamos a un ingente y multiforme corpus de cancioneros: colectivos o de autor, manuscritos o impresos, monolingües o plurilingües, cuidadosamente elaborados para ocupar la biblioteca de un noble o circulando en forma de pliego suelto, y con distintos criterios de compilación (temáticos, cronológicos, sociológicos...), etc.¹¹¹

A continuación, resumimos las principales características que definen, muy a grandes rasgos, la evolución de la lírica castellana desde mediados del siglo XIV hasta finales del siglo XV: ciento cincuenta años de intensa actividad poética sin parangón en el resto de Europa, cuyas principales líneas evolutivas queda patentes en los grandes cancioneros del periodo. Este esbozo de los principales rasgos singularizadores de la lírica castellana nos ayudará a entender y valorar la aportación del *Cancionero general* en la recta final del proceso.¹¹²

La *etapa primera* o de génesis (1350-1400) es un periodo de transición hacia la nueva lengua de la poesía, el castellano, y también hacia nuevos gustos y modelos poéticos. Esta transición va a estar marcada por el gusto por la poesía didáctica, en detrimento de los temas líricos subjetivos, y por la aparición de los temas de la vida cortesana como materia de poesía.¹¹³

110. Sobre la etiqueta de «cancionero» referida a florilegios literarios que eventualmente contienen otros materiales no estrictamente poéticos, véase D. Severin (1994): «'Cancionero': un género mal nombrado», *Cultura Neolatina*, LIV, 1-2, pp. 96-105.

111. En fechas recientes, V. Beltran ha llevado a cabo una excelente síntesis sobre la problemática que rodea al estudio de los cancioneros: véase (2002b): «Poesía y trabajo intelectual: la compilación de los cancioneros medievales», en *Diccionario filológico de literatura española medieval*, Madrid, Castalia, pp. 1043-57.

112. Para un amplio y documentado resumen de las distintas etapas que jalonan la historia de la poesía castellana medieval, véase el «Prólogo» de V. Beltran (cf. *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002).

113. El aspecto más característico, desde el lado de Portugal, es la rápida desaparición de los últimos trovadores tras la muerte del rey don Denis en 1325. Esta cuestión ha sido ampliamente discutida (véase, por ejemplo, Deyermond 1982). Para Beltran (1988: 27) no hace falta pensar en una decadencia inmediata del cultivo de poético sino en un cambio en la valoración estética que relegará la lírica al cultivo oral.

El *Cancionero de Baena* es el primer testimonio del hibridismo inicial: hibridismo de lenguas (gallego y castellano),¹¹⁴ de escuelas (*antiquiores*, activos hacia finales del siglo XIV y que escriben en un gallego contaminado de elementos castellanos; *recentiores*, activos en las primeras décadas del siglo XV —escuela sevillana de Imperial—, que escriben en un castellano con restos gallegos) y de géneros. Con respecto a los géneros, las escasas muestras de poesía lírica, breves, de tema amoroso, contrastan con el predominio de un tipo de poesía de propósito narrativo, de función ceremonial y de intención didáctico-moralizante; proliferan los elogios, los testamentos, las coronaciones, etc. —cada vez más cerca de planteamientos simbólicos y alegóricos—.¹¹⁵ Es en esta clase de obras donde más se deja sentir el influjo de la tradición italiana de los *stilnuovisti*, así como la huella de la propia tradición castellana, antes confiada al metro de la cuaderna vía. En el plano formal, los poetas del *Cancionero de Baena* son los primeros en hacerse eco de los modelos italianos, sobre todo en el terreno de la alegoría; sin embargo, son los últimos en cultivar la «cantiga de maestría», un modelo de canción sin estribillo.

El papel de este *Cancionero* como reflejo documental del pasado y presente, y proyección hacia el futuro, en el enclave de la década de 1440, ha sido muy bien resumido por P. Botta:

El *Cancionero de Baena*, escasamente lírico por estar sobrecargado por el peso de las muchas reflexiones filosófico-morales, tiene valor como testimonio de la ya acontecida subversión, en el panorama lírico, del equilibrio mantenido hasta entonces entre los Estados peninsulares. Galicia, al librarse de la antigua unión con Portugal, pierde fuerza y autonomía cultural, y su lengua, desposeída de literatura, decae en el uso dialectal. Portugal se detiene antes de recuperar el viejo y a la vez nuevo camino. El primer cancionero se nos presenta, pues, por sus poetas más antiguos, *anclado al pasado* (pero sin la inspiración popular de estos) y, al mismo tiempo, *proyectado hacia el futuro*, por sus poetas más jóvenes que anuncian el florecimiento poético que después se producirá en el siglo XV (Botta 1996: 354).

Si la batalla de Aljubarrota (1385) marcaba el fin de la orientación portuguesa de la lírica, la inestabilidad política provocada por los acontecimientos históricos de la segunda mitad del siglo XIV —reinados cortos y refuerzo del poder de la nobleza, convulsiones demográficas, espirituales y políticas— determinaría la base sociológica para la evolución hacia posiciones más comprometidas con la moral, a consecuencia

114. Sobre la convivencia entre gallego y castellano, véase el clásico estudio de R. Lapesa (1953-54): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Romance Philology*, 7, pp. 51-59; interesantes son, asimismo, las observaciones de P. Botta sobre la relación entre ambas lenguas en el periodo que va del *Cancionero de Baena* al *Cancionero de Resende* (1996): «El bilingüismo en la poesía cancioneril (*Cancionero de Baena*, *Cancionero de Resende*)», *Bulletin of Hispanic Studies*, LXXIII, pp. 351-359.

115. Téngase en cuenta, sin embargo, que en la época en la que Juan Alfonso de Baena recopila su cancionero, la lírica castellana había iniciado ya un cambio de rumbo, y que las coplas de amores ocupaban ya un espacio similar en importancia al de las preguntas y respuestas o los decires doctrinales. Y es que el compilador, consciente de los cambios que se estaban gestando en el terreno de la poesía, rescató del olvido la producción poética del pasado inmediato que amenazaba con extinguirse a expensas de las nuevas modas.

de lo cual se produjo una sobrevaloración de la poesía doctrinal: el *Rimado de Palacio* del Canciller de Ayala y el *Libro de buen amor* de Juan Ruiz nos ofrecen visiones dispares de la profunda crisis de valores del siglo XIV. En cuanto a la lírica amorosa, como queda dicho, esta perdió vigor y hubo de reorientar sus metas, su ética y sus procedimientos.

Durante la etapa de *esplendor* del género (1400-1450), y sobre todo a medida que nos acercamos a la frontera de mediados de siglo, el panorama de la lírica comienza a experimentar nuevas transformaciones, tal y como se observa en los poetas del *Cancionero de Estúñiga* y en los trovadores más antiguos del *Cancionero general*, con Mena y Santillana a la cabeza. Durante la primera mitad del siglo, se consolida la moda del *dezir*, un género que carece de precedentes trovadorescos. Al lado de los géneros didácticos, políticos o doctrinales que triunfaron en el siglo anterior, comienzan a cultivarse de una forma contenida los géneros líricos como poesía menor. Los años previos a la década de 1450 marcan un progresivo retorno a la poesía amorosa centrada en el sujeto lírico, si bien no se abandona la tradición del decir alegórico o narrativo.

La revigorización de los géneros líricos que tendría como resultado la eclosión de la canción y sus variantes, que dejarían de ser consideradas un género menor.¹¹⁶ La lírica castellana empezaba a construirse una identidad propia, ultra la dependencia e imitación de modelos del pasado y del presente. Los pilares de dicha identidad son básicamente cuatro: 1.- tendencia de los géneros a la *forma fija* (canción y villancico) «oponiéndose a la organización de los géneros según criterios de contenido, propia de poesía trovadoresca y galaico-portuguesa»; 2.- recuperación y adaptación de géneros de origen popular (*romance* y *villancico*); 3.- creación del nuevo género de la *glosa*; 4.- mayor elaboración *retórica* y *conceptual* del poema. Esta última característica, por cierto, guarda relación con la primera: la forma fija de los géneros se construye gracias a una mayor trabazón formal que actúa tanto en el plano estrófico y métrico como en el retórico y conceptual. La nueva orientación de la lírica durante el siglo XV, resumida de forma muy general en estas cuatro directrices, es importante por cuanto anticipa la que va a ser la trayectoria del género a lo largo del siglo XV.

El trasfondo social durante los primeros cincuenta años de la centuria, nos obliga a trazar puentes de unión entre política y poética, con una vida cultural que, a pesar de individualidades y mecenazgos, se encuentra fuertemente centralizada en torno a la corte real.

En efecto, tal y como se observa en los cancioneros del periodo, fue decisiva la existencia de una corte central, que supuso el refuerzo simbólico de los ideales cortesanos. Esta centralización sería mayor al contar con el apoyo de un monarca implicado en la cultura, que gustaba rodearse de un número importante de poetas, músicos e intelectuales. Ciertamente, desde la época de Juan II, los distintos géneros poéticos asumirían definitivamente la etiqueta de «cortesanos» e irían depurando su funcionalidad lírica en

116. Recuérdense las palabras del Marqués de Santillana en el *Proemio e Carta* al Condestable Pedro de Portugal. Dando prioridad a su obra de madurez, más próxima a los ideales de la escuela poética italiana, el Marqués expresaría explícitamente su rechazo por sus canciones amorosas de juventud: «Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la vuestra hedad de juventud, es a saber, con el vestir, con el justar, con el dançar e con otros tales cortesanos ejercicios. E asý, senyor, muchas cosas plazen agora a vós que ya no plazen o no deven plazer a mí» (Gómez Moreno - Kerkhof, eds. 1988: 438). Con todo, debemos tener presente que afirmaciones como esta constituían un lugar común ya no de la literatura medieval.

detrimento de la carga doctrinal que habían arrastrado durante la segunda mitad del siglo XIV.

El acontecer histórico iba a decidir el futuro de la poesía castellana. Con el paso del tiempo, la Corona de Aragón iría cobrando una cierta autonomía dentro de la Confederación. El cambio dinástico tras el Compromiso de Caspe (1412) tendía un puente de entrada a las letras castellanas.

La corte de Juan II en la Península y la del Magnánimo fuera de ella promovieron el desarrollo de esta lírica, cada vez más prestigiosa a raíz de la castellanización de la nobleza y la internacionalización de la cultura catalano-aragonesa, basada en el eje cultural Valencia-Nápoles. En la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo no solo hay aragoneses, sino también valencianos y castellanos.¹¹⁷ El estrecho contacto entre lenguas y culturas diferentes, incluida la de los italianos que formaron parte de la corte, tuvo como resultado la creación de una corte multicultural y multilingüe (Vozzo Mendia 1995).¹¹⁸

El *Cancionero de Estúñiga* (MN54), copiado en Nápoles entre 1460 y 1463, es el más conocido de los cancioneros de la familia italiana, a la que también pertenecen otros dos cancioneros copiados en Italia: el de *Roma* (VN1) y la *Marciana* (RC1). La poesía castellana que nos ha transmitido este cancionero nos informa sobre los gustos del círculo napolitano; en líneas generales, triunfan los distintos géneros de la tradición cortés, en especial la poesía de circunstancias y los diversos especímenes de las coplas de amores (géneros de forma fija, decires amorosos, etc.). A esta escuela debemos atribuir, asimismo, los primeros ensayos en el terreno del conceptismo.

La pujanza cultural de la época de Juan II se vería truncada en tiempos de Enrique IV (1454-1474). La desaparición de los cancioneros colectivos y la proliferación de los individuales hasta las postrimerías del siglo XV es sintomática del debilitamiento de aquella brillante corte literaria del pasado.

La corte regia no reunía unas condiciones óptimas para el desarrollo de una actividad cortesana y, por ende, poética. No obstante, esto no necesariamente implica una crisis de dicha cultura, que esta vez se refugia en otras cortes peninsulares auspiciadas por la nobleza. De hecho, no se entendería buena parte de la producción de muchos grandes poetas de mediados del siglo XV (Juan Álvarez Gato, Gómez Manrique, Jorge Manrique...) sin estas otras cortes nobiliarias que ejercieron un mecenazgo fundamental para el desarrollo de la lírica. En realidad, la mayor parte de la producción de Jorge Manrique fue producida durante la época de Enrique IV. El *Cancionero general* se hace eco de muchas composiciones compuestas al calor de estas cortes, como, por ejemplo, la del Duque de Albuquerque.¹¹⁹

117. Para la corte del Magnánimo, véase Rovira (1990).

118. A medida que el castellano gana prestigio en la Península, también lo hará en tierras italianas. La presencia del catalán como lengua literaria y oficial —que había estado garantizada por el origen del Papa Alejandro VI—, cada vez será menor, y cederá el protagonismo al castellano, que será objeto de imitación y admiración en Italia, tras alguna que otra resistencia, hasta el siglo XVI. Conocida es, por ejemplo, la costumbre de los poetas italianos del siglo XVI de escribir en castellano las letras e invenciones de justadores.

119. Cf. O. Perea Rodríguez (2004b): «Una posible corte poética del siglo XV: la de Beltrán de la Cueva, duque de Albuquerque», comunicación presentada en el I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los Cancioneros (Granada, 13-16 de octubre de 2004).

La lírica castellana de tradición cortés escribiría el último y más importante capítulo de su historia en los años que van de Enrique IV al reinado de los Reyes Católicos (1474-1516).¹²⁰ La guerra de Granada, en tiempos de Isabel y Fernando, marcaba el resurgir de los ideales caballerescos, maltrechos y agonizantes desde el reinado precedente. El enlace entre ambos monarcas sentaba las bases de la primera monarquía hispánica, e inauguraba un camino expedito hacia el estado moderno. Las campañas militares en distintos lugares de Europa y el descubrimiento del Nuevo Mundo reforzaban la proyección internacional del territorio peninsular. Como más tarde nos recordará Antonio de Nebrija, el proyecto imperial de los monarcas implicaba asimismo un proyecto cultural dentro del cual el castellano ya no solo era la lengua de la Península sino la lengua del imperio. Como consecuencia de esta esplendorosa dinámica, la vida de la corte retomaba su actividad pasada, siendo de nuevo un lugar de reunión y expansión lúdica y galante; de hecho, tenemos testimonios de la existencia de una corte alrededor de Isabel la Católica.¹²¹

En cuanto a las características de este último periodo de madurez, se mantienen básicamente las mismas que describíamos para el periodo 1400-1450. Al triunfo definitivo de los géneros líricos y breves (esparsa, canción, mote, etc.), se suman una serie de novedades como el cultivo de la glosa (canción glosada, glosa de motes, etc.), la recepción culta de géneros populares como el villancico, la tendencia a la forma fija, o la consolidación de la moda alegórica y la poesía dialogada.

La obra de Castillo se considera, por tanto, la última gran antología de la lírica cortés, situada cronológica, socialmente y estéticamente al final de un proceso que a principios del siglo XVI toca a su fin. Así se comprende la insistencia del prólogo en justificar la edición de este florilegio de poemas, por tratar cosas de «utilidad y provecho» y por ser la manera de perpetuar la merecida fama de los autores que contiene. La advertencia sobre la dificultad en hacerse con los materiales «porque no pude haver las obras de los verdaderos originales» también es indicio de la distancia con que se enfrenta Castillo a la tradición.¹²²

La época en cuestión nos trae nuevos ejemplos de la interacción entre poesía ibérica y poesía italiana. En efecto, como ha estudiado A. Gargajo (1996), dicha interacción no debe limitarse únicamente al periodo alfonsí, sino que se extiende al menos hasta las primeras décadas del siglo XVI, en plena crisis de la corte aragonesa.

120. Véase Jones (1962) y Beltran (2000).

121. La eclosión de la poesía lírica de tema amoroso discurre en paralelo al cultivo de la poesía política, producto de una campaña de legitimación de la monarquía hispánica. Sobre esta cuestión, véase D. Severin (1986): «Songbooks as Isabelline Propaganda: the Case of *Oñate* and *Egerton*», en *Medieval Spain. Culture, conflict and coexistence. Studies in Honour Of Angus Mackay*, ed. Roger Collins and Anthony Goodman, Londres, Pgrave Macmillan, pp. 176-182.

122. Ello no significa que el *Cancionero general* deje de interesar; antes bien todo lo contrario, a juzgar por las numerosas ediciones que tuvo durante el siglo XVI, la imitación de Resende para Portugal en el *Cancionero geral* (1516) y la admiración de Gracián por los poetas del *Cancionero general*, que en muchas ocasiones fue el modelo retórico de su *Agudeza y arte de ingenio*. De hecho, a lo largo del siglo XVI se produce una convivencia armónica entre la vieja poesía octosilábica y la nueva poesía de corte italianizante. Sobre esta cuestión, véase Lapesa (1982a): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171. Para una visión panorámica de las corrientes poéticas en el siglo XVI, así como la relación entre poesía e imprenta, véase la síntesis de J. M. Bleque (1970: 11-43).

La evolución de nuestra lírica, resultado de la adaptación al nuevo contexto y de la adopción de nuevos modelos expresivos, lejos de producir una literatura servil, confirmaba el sello individual de la poesía castellana, que no solo mantuvo y depuró el legado provenzal y galaico-portugués, sino que supo crecer y madurar prestando la debida atención hacia nuevos horizontes. Más allá de su común dependencia de unos esquemas culturales y una tradición literaria, pocas semejanzas de contenido encontraremos entre el *Cancionero de Baena* y el *General*: la ideología cortés sigue siendo la misma; sin embargo, no coinciden los temas ni el lenguaje ni tampoco las formas escogidas para representarlo.

Si examinamos el repertorio provenzal, es fácil percatarse de que la mayoría de sus géneros, tópicos y rasgos de estilo perviven de uno u otro modo en la poesía castellana. Por ejemplo, la *serranilla* es heredera de la *pastorela* provenzal; el recurso de *macho e fembra*, que consiste en la alternancia de una palabra en terminación masculina y otra en femenina en posición final de verso es heredero dels *rimms derivatiuus* de la tradición trovadoresca, etc. Esta es una consecuencia del papel europeizador que, de forma consciente o no, ejerció la poesía provenzal, que puede explicar interesantes afinidades entre diferentes ramas de la lírica románica. No obstante, por innegable que resulte la herencia provenzal, las tradiciones que confluyen en el cancionero castellano ascienden a más de una: la poesía provenzal y la gallego-portuguesa actúan como modelos del pasado lejano e inmediato: la poesía francesa y la catalana como modelos vecinos que los castellanos conocían a través de los frecuentes contactos y trasvases entre los reinos peninsulares.¹²³

La *poesía provenzal* llegaría a la península a través de la recuperación de la gaita en los juegos florales de Barcelona (1393), a imitación de aquellos que se habían celebrado primero en Provenza y luego en otras ciudades francesas. La *poesía francesa* (Machaut, Deschamps, Alain Chartier, Charles d'Orléans) proporciona sobre todo nuevos modelos formales —alegoría, artificio, musicalidad, etc.— para expresar los mismos contenidos provenzales (Le Gentil 1949-53). La *poesía italiana* del primer renacimiento (*stilnuovisti*) reacciona contra el fingimiento y el excesivo artificio y propone un nuevo modelo de «poesía pura», centrada en la historia interior, la reciprocidad y la idea del amor como salvación de la miseria humana: Dante (Farinelli 1905) inaugura un nuevo valor de alegoría —que conocemos como «alegoría dantesca»— y Petrarca se convierte en paradigma del sentimiento sincero, pero esencialmente dialéctico, por ser resultado de una pugna entre los impulsos de la sensibilidad y los dictados de la conciencia moral (Fucilla 1930 y 1960, Caravaggi 1971-73). La *poesía gallego-portuguesa* habría de dejar huella en la lírica castellana de los primeros tiempos (Tavani 1987), si bien su presencia es puramente testimonial, pues los gustos han cambiado. Finalmente, la *poesía catalana* del siglo xv, mantendrá, a través de las relaciones amistosas, literarias y políticas entre los poetas, un estrecho diálogo con la castellana. Ausiàs March y Jordi de San Jordi, ambos valencianos, son las máximas figuras del siglo, el primero, poeta «solitario», en tanto en cuanto propone un modelo diferente a los que le brinda la cultura del momento, se caracteriza por la humanización del sentimiento lírico, que cobra una dimensión filosófica y se muestra despreocupado de los aspectos retóricos;

123. Ana Rodado remite a los principales trabajos que estudian las distintas tradiciones que confluyen en la lírica castellana de tipo cortés (2000a: 13-46).

el segundo, en cambio, conserva en lo esencial el espíritu trovadoresco, pero, siguiendo el ejemplo de Petrarca, lo reconduce hacia su historia individual.¹²⁴

A la luz de este panorama, nos parece muy acertado el planteamiento puntualizador de Rafael Lapesa (1967) que, de paso, nos sirve para introducir todas las dificultades que se concentran en el análisis de una obra como el *Cancionero general*, verdadero alambique de todo este complejo proceso que de manera tan injustamente esquemática hemos tratado de resumir:

La lírica (castellana) de la Baja Edad Media hunde sus raíces en un *terreno común a todo el Occidente europeo. La triple herencia que suponen el espíritu y liturgia cristianos, la tradición clásica latina y el ejemplo de los trovadores provenzales*, constituyen una base general que permite encontrar fáciles semejanzas entre unas literaturas y otras; pero si estos paralelos demuestran el parentesco histórico, no prueban que uno de los términos comparados proceda necesariamente de otro (1967: 147).

La poesía de los cancioneros nos depara, en fin, gratas sorpresas. Todo producto literario retrata de forma inevitable a la sociedad que lo ha producido. Los cancioneros, que eclipsaron el panorama cultural de los siglos centrales del medioevo, no son solo un registro documental de las aficiones literarias que arraigaron en los ambientes palaciegos de la España medieval, sino también una excelente fuente de información lingüística, sociolingüística, historiográfica, etc. Por añadidura, el interés por la poesía octosilábica se proyecta, no lo olvidemos, más allá de su propia centuria, hasta bien entrado en siglo xvii.¹²⁵

124. Sobre la obra de March, Corella y Sant Jordi, véase el trabajo de Terry (2000). Preparé una reseña sobre dicho estudio para la *Revista de Literatura Medieval* (2001).

125. La influencia de los cancioneros camina en muy diversas direcciones. La lírica cancioneril está presente en todos los géneros en auge de los siglos xvi y xvii: en los libros de caballerías, en el teatro, en los poetas místicos, etc. Su difusión aumenta en estos siglos merced a la cultura popular de pliego suelto, un fenómeno complementario al de la elaboración impresa y manuscrita de florilegios poéticos. Para la continuidad poética en el tránsito del periodo medieval a la sociedad moderna de los siglos de oro, son interesantes los trabajos de De Lama (1995, 2003) y Rubio Árquez (2001) y, especialmente estimulante, la serie de artículos de Labrador, J. y R. Di Franco (1996, 2001 y 2003). Para la huella de los cancioneros en teóricos del lenguaje como Baltasar Gracián y Alfonso Valdés, véase respectivamente Battesti-Pelegrin (1985b) y Pérez Priego (2000).

4. Marco textual: el *Cancionero General*

La historia crítica del *Cancionero general* había ido desarrollándose en paralelo a la idea de su importancia «documental». A priori, merced a su vocación antológica, Hernando del Castillo habría salvado del olvido una parte importante de la lírica del siglo xv que, de no ser por este monumental proyecto, no habría llegado hasta nosotros. A lo largo del siglo xx se han sucedido distintas interpretaciones sobre el *modus operandi* de Castillo. A la cabeza de todas estas distintas aproximaciones se sitúa el capítulo que dedica Marcelino Menéndez Pelayo al *Cancionero general* en su *Antología de poetas líricos castellanos* (1944-1946, III, cap. xxiv). Prejuicios epocales y probablemente también personales impiden al ilustre filólogo sostener un análisis aséptico de una lírica que estima «insulsa», «tiquismiquis».

Durante las últimas décadas, se ha revisado el sistemático vilipendio al que ha sido sometida la poesía de cancionero en otras épocas, un esfuerzo colectivo que ha convertido a los estudios sobre el cancionero en una de las principales líneas de investigación dentro de la literatura medieval.¹²⁶ El *Cancionero general* se ha beneficiado de muchos de estos hallazgos. La meritoria edición facsímil que preparó A. Rodríguez Moñino (1958), acompañada de una muy útil introducción y un nutrido material de apoyo, sirve para una primera toma de contacto con los textos, pero, pese a todo, se echaba de menos una edición crítica del *Cancionero* que, facilitara a los estudiosos el acceso a este importante *corpus* de poesía, la más influyente a principios del siglo xv y una de las más leídas a lo largo de los siglos xvi y xvii.

Esta carencia se ha visto subsanada con la magna edición de la obra, en cinco volúmenes, que ha llevado a cabo Joaquín González Cuenca (Editorial Castalia, 2005), fruto de un riguroso y prolongado proyecto de investigación cuyos resultados se reflejan en el producto final.¹²⁷

En los siguientes apartados trataremos de sintetizar algunas de las principales conclusiones en torno a las fuentes, los autores, la estructura y la historia editorial.

4.1. El prólogo

El *Cancionero general*¹²⁸ es, si hemos de dar crédito a las palabras del compilador en el prólogo, resultado de veinte años de trabajo en los que Hernando del Castillo llevó a cabo el ambicioso proyecto de confeccionar un *cancionero general* de la lírica castellana. Su pasión por la poesía «en cualquier lengua que sea, mayormente en la castellana

126. Para un balance general, véase V. Beltran (2001): «El aprendizaje de una antología. Un estado de la cuestión para la poesía de cancionero», en *Canzonieri ibERICI*, ed. Patrizia Botta - C. Parrilla - I. Pérez Pascual, Noia, Università di Padova - Toxosoutos, Universidade da Coruña, pp. 77-104.

127. Sobre las dificultades que, a nivel de crítica textual, plantea la edición de los textos *Cancionero*, véase J. González Cuenca (2002): «La inalcanzable 'editio optima' del *Cancionero general*», *La Coronica*, 30, 2, pp. 317-333.

128. El título completo de la primera edición de 1511 es: *Cancionero general de muchos y diversos autores...*

maternal y propia», llevó a Hernando del Castillo a coleccionar durante veinte años cuantos versos caían en sus manos, que, por fin, vieron la luz en un cancionero:

general de muchas e diversas obras de todos o de los más principales trovadores de España en lengua castellana, assí antiguos como modernos, en devoción, en moralidad, en amores, en burlas, romances, villancicos, canciones, letras de invenciones, motes, glosas, preguntas, respuestas (f. 1r.).

Estas primeras líneas de la rúbrica introductoria apuntan hacia dos problemas importantes vagamente tratados en el prólogo: la cuestión de los «modernos» y la de la voluntad de selección de los autores «principales». Ambas cuestiones son importantes porque crean unas expectativas en el lector que solo hasta cierto punto van a cumplirse.

El prólogo de Castillo se nos revela interesantísimo porque constituye una fuente de información sobre las pautas que guiaron el trabajo del compilador-editor.

La *editio princeps* de 1511 está dedicada a Serafín Centelles, segundo conde de Oliva, mecenas de la cultura y poeta del *Cancionero general*.¹²⁹ La presencia de algunos poemas del Conde, así como de una importante nómina de poetas valencianos de su entorno pone de manifiesto la deuda con el ambiente local que le acogió, aunque no demuestra el patrocinio directo del Conde, ni menos que se trate de una obra por encargo. La escasez de datos sobre la figura de Castillo nos impide emitir un juicio certero. Conocer el momento exacto en el que Castillo entra a trabajar a las órdenes del Conde sería de gran utilidad para determinar el alcance de dicho mecenazgo y descubrir hasta qué punto el *Cancionero general* refleja gustos preferencias del Conde y su círculo.

La estructura del prólogo es muy clara y ordenada, y se atiene, en líneas generales, al esquema del prólogo medieval: tras el *elogio* de la figura del *protector* —de quien se ensalza su capacidad para apreciar el ejercicio virtuoso de las letras y, en especial la presentación de la poesía como ciencia infusa—, se explican los avatares de un largo y dificultoso proceso de recopilación, así como los límites cronológicos de la obra («de Juan de Mena acá»); acto seguido, se *justifica la edición* de la obra mediante dos tópicos medievales: la alianza entre *docere* y *delectare* («juzgava ser útil y agradable», «para común utilidad y pasatiempo») y el tópico de la fama, ligado a su vez a la idea de canon o tradición; lo contrario se habría considerado una injuria a los autores de las composiciones, «que por ser muy buenas dessean con ellas perpetuar sus nombres». ¹³⁰ Lo que sigue es una extensa *loa* de la altura intelectual del conde, a quien Castillo insta a *juzgar, corregir y enmendar* la obra si lo considera oportuno; siguiendo el cauce tradicional del prólogo medieval, dicho ofrecimiento se hace extensivo a los lectores y los autores de los poemas antologados; finalmente, Castillo detalla la *estructura* del cancionero, en torno a una fórmula híbrida temática y formal, por materias y por géneros:

129. El subtítulo que antecede al prólogo introduce la figura del *destinatario*: «Copilacio o cancionero de obras en metro castellano de muchos y diversos autores, dirigida al muy espectable y magnífico señor, el señor Conde de Oliva». Debe existir un error en la primera palabra («Copilatio» por «Cõpilatio»), que carece de la marca tipográfica al uso en representación de la consonante nasal <n>.

130. Para el prólogo en el Renacimiento y Barroco, ha de consultarse el trabajo clásico de Porqueras Mayo (1958): *El prólogo en el Renacimiento y el Barroco español*, Madrid, CSIC. Para el campo medieval, no obstante, resulta más útil y actualizado el libro de Montoya y Riquer (1998): *El prólogo literario en la Edad Media*, Madrid, UNED.

Que luego en el principio puse las *cosas de devoción y moralidad* y continué a estas *cosas de amores*, diferenciándolas unas y otras por los títulos y nombres de sus autores; y también puse juntas a una parte todas las *canciones*; los *romances*, así mismo, a otra y luego los *villancicos* y después las *preguntas y respuestas*. E por quitar hastío a los lectores (...) puse a la fin las *cosas de burlas* provocantes a risa con que concluye la obra (Prólogo).

Estas necesidades organizativas se reflejan muy especialmente en la *tabla* de poemas, reseñados a través de un *incipit*, según el orden en que van apareciendo: «por donde en modo tan cierto como breve con poco trabajo se hallarán las materias generales y particulares que por toda la obra son difusas», que van facilitan al lector el recorrido por su poemario.

Castillo había hecho referencia a los límites cronológicos de su antología, que daría cabida a «todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron o a mi noticia pudieron venir de los autores que en este género de escribir autoridad tienen en nuestro tiempo». Esta afirmación se traduce en un periodo cronológico que va desde algo después de 1411 (fecha de nacimiento de Juan de Mena) hasta 1511 (fecha de publicación de la primera edición). Y es que, aunque tradicionalmente se alude al *Cancionero general* como el cancionero consagrado a la lírica del reinado de los Reyes Católicos, lo cierto es que también recoge a muchos poetas que componen su obra en el reinado de Enrique IV.

Sin embargo —según dijimos anteriormente— los criterios de este compilador, venido de Castilla para trabajar a las órdenes del Conde valenciano, no podían ser totalmente asépticos, y en algo habrían de influir tanto los gustos de la época como los del propio compilador y los de su mecenas. Tal vez es por eso por lo que, contraviniendo la promesa de ofrecer al lector lo más selecto de los autores que «en este género de escribir autoridad tienen en nuestro tiempo»:

Castillo parece ignorar lo que estaban haciendo los poetas castellanos nacidos con posterioridad a 1460, incluso después de que el éxito de su *Cancionero* lo facultase para ser el crítico mejor situado de su tiempo. Resulta muy sintomático que solo encontremos seis poemas atribuibles a este periodo: uno del Marqués de Astorga, otro de Diego de Mendoza y solo cuatro de Juan del Encina, que había publicado gran parte de su obra; *de los poetas jóvenes, solo tiene en cuenta los ingenios valencianos* (Beltran 1988: 24).¹³¹

Sean cuales fueren las motivaciones de Castillo para obrar de este modo, tanto los límites cronológicos como la naturaleza y ordenación de los materiales deben ser puestos en relación con el *problema de las fuentes*. Dice Castillo que, llevado por su natural inclinación a la poesía, ha empleado veinte años en reunir la mencionada antología a fuerza de:

131. Los ingenios valencianos a los que se refiere el autor son Juan Fernández de Heredia, Alonso de Cardona y Francisco Fenollete, miembros del círculo aristocrático más joven, que comparten protagonismo con poetas de edad más avanzada, integrantes de la tertulia de Bernat Fenollar, de los cuales trataremos más adelante.

investigar, aver y recoger de diversas partes y de diversos autores con la más diligencia que pude todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron o a mi noticia pudieron venir (Prólogo).

La tarea que se propone llevar a cabo implica, claro está, una gran dificultad no solo por los criterios de selección y ordenación de los textos sino por la propia obtención de las fuentes. Para Antonio Rodríguez-Moñino, la ausencia de poetas y poemas de renombrada fama cuya obra circulaba de forma impresa demuestra que Castillo «apenas conoció otros materiales que los manuscritos que llegaban casualmente a sus manos y no estaba al corriente de la producción tipográfica de su tiempo» (1968: 41).

Condicionado en parte por esta dependencia de fuentes manuscritas hoy en día desconocidas para el investigador, lo cierto es que Castillo no juzga perfecta su obra. En el marco del *topos* de modestia que venía siendo habitual en todos los prólogos dedicados de la época medieval, Castillo excusa los posibles errores de atribución o transcripción, derivados de la escasez de medios:

E escúseme también la manera que tuve en la recolección d' estas obras que con toda la diligencia que tuve (aunque no pequeña) *no fue en mi mano aver todas las obras que aquí van de los verdaderos originales o de cierta relación de sus autores que las hicieron por ser cosa imposible según la variación de los tiempos*.¹³²

Otras cuestiones interesantes a las que alude el prólogo son el concepto de «antología» y el problema de la nueva recepción, a expensas de la imprenta. En cuanto a la primera, conviene recordar que a lo largo del siglo xv y desde la desaparición de los poetas de la corte de Juan II, la tendencia predominante es la cada vez más frecuente proliferación de cancioneros individuales en detrimento de los colectivos; la iniciativa de Castillo, excepcional en este sentido, dice mucho acerca del valor de esta antología, como meritoria compilación —en el sentido clásico del término, esto es, selección y refundición— de los mejores frutos de la poesía castellana.¹³³

Esta noción de «antología» de lo más selecto de los trovadores en lengua castellana tiene otras implicaciones: el sistema organizativo por materias parece no ser algo habitual o, cuanto menos, algo que puede crear problemas a un lector interesado en localizar algún poema o poeta concreto dentro del extenso repertorio. Como medida para «aliviar [...] el enojo que se suele causar en buscar las materias por la obra derramadas», Castillo elabora dos tablas: una que contiene todos los *poemas* con la indicación de su folio correspondiente, identificados mediante rúbricas supuestamente añadidas por el compilador y una segunda tabla general de *autores*.

132. Castillo nunca juzga directamente su obra, sino que deja que sean los demás quienes lo hagan, escudándose bajo una máscara de falsa modestia. Para el *topos* de modestia y su incidencia sobre la imperfección de la obra, véase Montoya y Riquer 1998: 299-307). Merece la pena confrontar estos tópicos con los esgrimidos por Juan Alfonso de Baena en el *Prologus Baenensis*. A este respecto, véase el clásico estudio de Kohut (1982).

133. En su *Arte de poesía castellana* (1496), una obra publicada pocos años antes, Juan del Encina afirmaba estar convencido de que la poesía castellana de su época en su pleno apogeo; después de traer a colación el elogio de la lengua castellana de Nebrija en su gramática aduce que «por esta misma razón *creyendo nunca haver estado tan puesta en la cumbre nuestra poesía y manera de trovar*, parecióme ser cosa muy provechosa ponerla en arte y encerrarla debaxo de ciertas leyes y reglas porque ninguna antigüedad de tiempo le pueda traer olvido» (Prólogo).

Este interés por poner orden y facilitar el acceso a partes concretas tiene que ver con el segundo aspecto: el universo de la recepción. El prólogo prefigura dos tipos de receptor: el Conde de Oliva es el receptor interno, la existencia del cual justifica el tono encomiástico y los diversos recursos de la *captatio*; pero además, Castillo está pensando en otro tipo de lector, un *lector especialista*, cuando dice que:

no menos agraviava a los claros entendimientos y afectados a la galanía de semejante escribir encelándoles el tesoro que más que otra cosa poseer desean (Prólogo);

y asegura que:

trabajé ponerlo en impresión para común utilidad o pasatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escritura más que otra plazze (Prólogo);¹³⁴

La obra no excluye, pues, a un lector menos entendido pero igualmente interesado «porque la cosa más propia y esencial de lo bueno es ser comunicado». En suma, como afirma el propio compilador castellano, su intención ha sido la de «aprovechar y complacer a muchos y servir a todos». El cancionero que ofrece es, pues, una obra polivalente que tanto puede servir para disfrute del Conde y los poetas de su círculo como para endulzar los ratos de ocio de otro tipo de lectores habituados a la lectura de versos galantes. Tanto como obra dirigida a un público general como en calidad de didascalia para el adiestramiento de cortesanos en el ejercicio de la poesía —de ahí las *tablas* e índices onomásticos, de carácter fundamentalmente práctico—.

En consonancia de la extensa lista prólogos y dedicatorias que, paralelamente a la praxis poética, establecen un ideal poético unitario a lo largo de los siglos XIV y XV, el Prólogo de Castillo presenta algunas reflexiones tópicas sobre el ejercicio de la poesía.¹³⁵ La definición de poesía como ciencia infusa aparece explícitamente formulada en el *Prologus Baenensis* «la cual ciencia e avisación e doctrina que d'ella depende e es avida e percebida e alcançada por gracia infusa». Inspirado muy probablemente en la obra de Boccaccio, el tópico volverá a aparecer en el famoso *Proemio e Carta* del Marqués de Santillana «como es cierto que sea este un zelo celeste, una afección divina [...] nunca esta sciencia buscaron nin se hallaron en los ánimos gentiles, claros ingenios y elevados espíritus».¹³⁶

Otros puntos coincidentes con Juan Alfonso de Baena —muchos de los cuales corresponden al pensamiento medieval— son la idea del saber como un tesoro y la alianza natural entre nobleza y poesía. En cambio, también existe una notable diferencia respecto a la consideración de los distintos «ejercicios en el género de las letras»: mientras que para toda la tradición que culmina en el *Proemio e Carta* de don Íñigo López de Mendoza la poesía está por encima de los demás géneros, para Castillo la

134. Desde tiempos antiguos, tratadistas como San Isidoro o Bruneto Latini habían establecido dos modalidades básicas del discurso: la prosa y el verso. La escritura a la que se refiere Castillo es, por antonomasia, la «escritura poética», que puede llegar a ser tan placentera y loable como la prosa.

135. «También existen traducciones, con sus correspondientes comentarios y dedicatorias, así como diálogos y epístolas en donde se prueban y experimentan estos procesos de afirmación lingüística y política. De algún modo forman parte de esta centuria, aunque no todos hayan sido estudiados» (Gómez Redondo 2000: 8).

136. Véase Montoya y Riquer (1998: 199-217).

poesía se equipara a otros «diversos estudios», inspirados, claro está, por una natural disposición.

En conclusión, el prólogo constituye una fuente de información de primer orden sobre los criterios teóricos de Castillo. El siguiente paso será contrastar dichos criterios con la realidad que nos ofrece la obra. El desequilibrio entre el plan inicial y el resultado final ha sido objeto de distintas interpretaciones por parte de la crítica, que resumimos en los siguientes apartados.

4.2. Problema y tratamiento de las fuentes: textos «únicos» y textos «omitidos»

Frente al juglar, cuya obra en España está casi totalmente perdida porque apenas llevaba en su escarcela tal cual breve piecicilla, guardando en la memoria el repertorio, se alza *el compilador de cancioneros, sedentario, cortesano, viviendo en lugares desde los que podía adquirir poco a poco los materiales para su volumen*. Es difícil suponer que un aficionado con escasa capacidad económica y residiendo en un perdido pueblecillo pueda ser el formador de un cancionero: el conocimiento no podía tenerse *sino cuando se vivía en importantes centros culturales, políticos y religiosos* (Rodríguez-Moñino, ed. 1958: 8).

Nuestro compilador parece reunir todas esas condiciones: Castillo es un hombre culto y cortesano, trabajando con los medios económicos suficientes en una ciudad como Valencia, al servicio del Conde de Oliva, señor de una importante y dinámica corte local. Sin embargo, poco se sabe acerca de su modo de proceder. ¿Qué clase de fuentes pudo o quiso manejar para llevar a cabo la nada despreciable tarea de reunir en un solo volumen alrededor de ciento cuarenta poetas y más de mil composiciones poéticas?

Haciéndose eco de una afirmación de Lope de Vega, Menéndez Pelayo afirma que el *Cancionero general* «se formó a bulto [...] y por eso hay en él *desigualdades grandes*» (1944-1946, III: 219);¹³⁷ más tarde, sin embargo, el autor añade que, pese a todo (atribuciones erróneas, gustos subjetivos del compilador, preferencia por los poetas de su época), su colección es digna de la mayor estima, por lo mucho que contiene y que no se halla en ninguna otra parte (1944-1946, III: 204).

Para A. Rodríguez-Moñino (1968: 48), la impresión que da el examen del *Cancionero* es la de que se ha cuajado un libro «desproporcionado», que muestra lo que pudo ser la colección reunida por Castillo, implacablemente desmochada y desajustada al pasar sus originales a la imprenta.

K. Whinnom (1981: 15) considera la obra de Castillo una fuente inestimable para los historiadores de la literatura, aunque admite que su deseo de reunir un amplio muestrario de la producción inédita de su época daría paso, inevitablemente, a una gran cantidad de versos insulsos, triviales, convencionales y derivativos de escaso interés.

137. Hay que advertir, sin embargo, que el erudito tergiversa las palabras de Lope, sacándolas de su contexto. El Fénix no contempla las desigualdades grandes como un demérito; las disculpa como un mal menor: «Verdaderamente en el *Cancionero* antiguo que llaman *general* hay desigualdades grandes, pero lo mismo sucedería ahora si a bulto se imprimiesen las obras de todas los poetas de este siglo». Cf. J. González Cuenca (2003): «Incitación al estudio de la recepción del *Cancionero general* en el Siglo de Oro», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 387-413.

Whinnom coincide, pues, con Menéndez Pelayo en la idea de un *Cancionero* que amalagama sin concierto, aunque repara en un hecho de gran relevancia que el erudito decimonónico había pasado por alto: la cuestión de los textos inéditos.

El estrecho vínculo del cancionero con Valencia alimentaba el prejuicio de la ausencia de una deuda local. P. Botta (1996: 355), denuncia, en este sentido, la manía del coleccionismo, es decir, la inclusión sistemática de autores del entorno del compilador o de su mecenas, a despecho, en algunos casos, de la calidad.

M. Moreno ha llamado igualmente la atención sobre el carácter indiscriminado y acumulativo de la obra de Castillo. En opinión de este autor (2001a), el cotejo entre la obra de Castillo y LB1, un cancionero cronológica y estéticamente emparentado con el *General*, con el que comparte una buena parte de su caudal poético, pone de manifiesto el carácter medievalizante de la obra de Castillo: a diferencia de LB1, la obra que nos ocupa se mantiene al margen de las producciones más modernas que circulan a través de pliegos sueltos, con poemas de Garcí Sánchez de Badajoz, Juan del Encina, etc.

Las cinco aproximaciones relacionadas (Menéndez Pelayo, Rodríguez-Moñino, Whinnom, Botta, Moreno) aciertan en la particular idea de «antología» que concibió Castillo, en la que alternan factores sociales y literarios, subjetivos y personales. Sin embargo, las cinco posturas contienen un cierto grado de apriorismo acerca de las fuentes, y es que dan por supuesta la inclusión indiscriminada de cuantos materiales llegaron a manos del compilador, y el criterio cuantitativo que Botta bautiza como «manía del coleccionismo».

El trabajo de Whettnall (1995) ofrece algunas reflexiones que permiten relativizar ambos postulados.¹³⁸ Los veinte años de trabajo invertidos por Castillo no produjeron solo una cantidad ingente e indiscriminada de textos, sino que, muy al contrario, fueron consecuencia de un cuidadoso plan de selección, en función de unos criterios de orden lógico y editorial. La alta proporción de textos únicos y el gran número de textos omitidos marcan dos pautas a seguir, y presuponen una mínima *intencionalidad* en el tratamiento de las fuentes.¹³⁹

Solo son textos no únicos los de los trovadores «antiguos». El cotejo de textos que Carla de Nigris, editora de las obras de Juan de Mena, ha llevado a cabo, revela que las versiones del *Cancionero general* demuestran un constante parentesco con un determinado grupo de manuscritos que pertenecen a una misma tradición textual; aunque no podemos precisar la relación exacta ni conocemos las hipotéticas fuentes, las versiones del impreso nos hacen pensar que supo elegir entre las fuentes que manejaba y elaboró un corpus bastante representativo de los poetas de una época lejana. No ocurre lo mismo con los «modernos»: más de la mitad de las mil y pico obras que se incluyen son textos únicos, esto es, que solo conocemos a través de su publicación en

138. Del trabajo de J. Whettnall (cf. «El *Cancionero general* de 1511: textos únicos y textos omitidos», *Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Granada, 27 septiembre al 1 de octubre de 1993), ed. Juan Paredes, Granada, Universidad de Granada, vol IV, 1995, pp. 505-515) tomo prestado el título del epígrafe y algunas de las principales ideas que se exponen en él.

139. Dicho proceso de elaboración a partir de las fuentes ya había sido, por otro lado, apuntado en el prólogo. Como señala Whettnall, en el prólogo se señalan al menos *tres etapas*: una primera de recolección («investigar, aver y colegir de diversas partes y autores»), una intermedia que daría lugar a un prototipo o borrador («sacar en limpio el cancionero») y una de elaboración final («así ordenado y corregido (...) trabajé de ponerlo en impresión») (1995: 505 n.1).

el *Cancionero*. Son textos únicos las obras de algunos autores importantes como Soria o Quirós¹⁴⁰ y, además, Castillo conserva casi todas las poesías castellanas de los poetas valencianos que estudiamos,¹⁴¹ algunos de los cuales solo escribieron, por lo que sabemos, poesía en castellano¹⁴².

Para el resto de poetas importantes de los que Castillo no ofrece ninguna obra única, más valdría enumerar las excepciones —Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Garci Sánchez de Badajoz—, ya que casi todos los poetas incluidos en la recopilación vienen representados por textos que solo aparecen en el *Cancionero general* y sus derivaciones. Frente a la gran abundancia de textos únicos, llaman igualmente la atención los textos omitidos: ningún soneto del Marqués de Santillana, ninguna serranilla; de los poetas de la época de Juan II solo ocho cuentan con un apartado individual.¹⁴³ Todas estas irregularidades, ciertamente, indican el propósito ecléctico que había anunciado en el prólogo, esto es, su intención de recopilar, dentro de un periodo comprendido entre Juan de Mena y su propia época, todas aquellas obras de los autores «que en este género de escrevir *autoridad tienen en nuestro tiempo*».

No obstante, el propósito ecléctico no parece ser la razón para no incluir ningún poema religioso del Marqués de Santillana o de Montesinos, o para excluir las *Coplas* de Jorge Manrique. ¿Cómo interpretar la inclusión de casi toda la obra lírica de Diego de San Pedro, con la exclusión, en cambio, de la *Pasión Trovada* si no es por un deliberado propósito de omitir lo que era de sobra conocido por el público? Y por si fuera poco, son todas poesías muy extensas; evidentemente, al excluirlas podía ahorrarse espacio para sacar a la luz las novedades que había encontrado.

Las tesis de Whetnall vienen a refutar la opinión de Antonio Rodríguez-Moñino (1968: 41ss.) para quien todas estas desproporciones, tanto las referidas a los textos únicos como a los textos omitidos, son directamente proporcionales a la dependencia de fuentes manuscritas y la ignorancia de las fuentes impresas.

Todavía podemos formular alguna hipótesis más sobre los motivos de Castillo en el momento de elaborar una obra que combina un propósito ecléctico con el deseo de omitir lo publicado y con el de dar a conocer obras inéditas —hoy, textos únicos—.¹⁴⁴ No olvidemos que el de Castillo nace como cancionero para la imprenta, y que el negocio editorial impone una nueva condición a la obra literaria: la ley de la oferta y la demanda. En una época en la que cabría esperar los primeros testimonios manuscritos de la poesía lírica de la época de los Reyes Católicos, lo que nos encontramos es, en

140. Los más importantes, en cuanto al número de sus composiciones son Soria (47), Quirós (43), Lope de Sosa (17), Luis de Vivero (15), Rodrigo Dávalos (13), Sacedo (7), Alonso de Proaza (7), Serrano (6) y el Duque de Medinasidonia (5) (Whetnall 1995: 507).

141. Es el caso de Mosén Crespí de Valldaura y Lluís Crespí de Valldaura, Jeroni d'Artés, Francés Carroç, Jaume Gassull, Bernat Fenollar y Narcís Vinyoles.

142. Nos referimos a Alonso de Cardona, el Conde de Oliva, Francisco Fenollete y el Comendador Escrivá.

143. A saber: Santillana, Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Lope de Stúñiga, Juan Rodríguez del Padrón, el bachiller de la Torre y Pedro Torroellas.

144. Cuanto se ha dicho hasta ahora se refiere a 11CG. No obstante, el afán por las novedades sigue vigente en la segunda edición de 1514, con la inclusión de textos de Jorge Manrique (3), Diego de San Pedro (5), Lope de Sosa (2), Diego López de Haro (3), Costana (6), Pedro de Cartagena (2), Soria (2), el duque de Medinasidonia (1), Alonso de Proaza (1), Luis de Salazar (3), Gonzalo Carrillo (1), etc. (Whetnall 1995: 509, n.10).

cambio, que de las imprentas españolas salen versos de índole moral o religiosa. La pregunta es: ¿es esto un reflejo real de los gustos poéticos?

La favorable acogida del *Cancionero general*, obra fundamentalmente profana y de asunto amoroso, parece indicar todo lo contrario. La obra de Castillo no solo cubría un hueco importante en el panorama lírico de la época, sino que lo hacía asegurándose el éxito editorial, incluyendo las máximas novedades que pudo obtener de fuentes manuscritas y equilibrando la inclusión de poemas y poetas consagrados por la tradición.

La originalidad era, y Castillo lo sabía, garantía de éxito. La precaria situación de la transmisión textual de la poesía de la época y el mantenimiento de unos gustos cortesanos todavía anclados en el pasado dejan al descubierto los intereses comerciales del compilador, y nos obligan a preguntarnos hasta qué punto las «rarezas» del *Cancionero* tienen que ver con el azar o con una clara *intencionalidad*.¹⁴⁵ Dicho de otra manera: cabe preguntarse si no habría relación de causa y efecto entre los esfuerzos coleccionistas de Castillo y la pobreza del registro manuscrito de la poesía de finales del siglo xv.

Hasta ahora hemos tratado de ofrecer algunas reflexiones sobre qué seleccionó y por qué lo seleccionó. La siguiente cuestión será preguntarse de dónde obtuvo el material seleccionado ¿Obtuvo Castillo los materiales de primera o de segunda mano? ¿Manejaba cuadernos de corte o acaso tuvo acceso a cuadernos personales de autor?¹⁴⁶

Aparte de establecer una compleja red de relaciones temáticas, estilísticas o genéricas, la poesía de cancionero tiene una *historia textual* que el estudioso debe intentar reconstruir, bien a partir de datos positivos que nos brindan los cancioneros que se conservan, bien a partir de las hipótesis que los errores, semejanzas, distintas atribuciones de autoría, etc., nos permiten formular. Las inquietudes de Brian Dutton en torno a esta cuestión cristalizaron en la publicación de varios artículos sobre las fuentes cancioneriles. Más concretamente, Dutton se ocupa de la obra de Castillo en «El desarrollo del *Cancionero general* de 1511» (1984), donde, después de resumir los pormenores sobre el desarrollo del *Cancionero* con posterioridad a su edición, objeta que, aunque conocemos el desarrollo del *Cancionero general* desde su publicación en 1511, poco se ha dicho de los veinte años en que Hernando del Castillo, al servicio del Conde de Oliva, iba compilando su cancionero.

Aunque conocemos las circunstancias en que fueron compuestos los cancioneros predecesores del *General*, nos es difícil precisar la relación entre estos cancioneros y el de Castillo, de principios del siglo xvi. La poesía que se publicaba con anterioridad a la edición de 1511 era de contenido «serio» (religioso o didáctico): nada que ver con el

145. Se mire como se mire, la obra es muchos menos azarosa de lo puede parecer a simple vista. Los cuidadosos criterios de selección y ordenación con que Castillo da forma a algunas secciones clave como la de canciones o la de romances son prueba de la *intencionalidad* que en demasiadas ocasiones le ha sido negada.

146. V. Beltrán ha investigado la relación del *Cancionero general* con la obra individual de dos autores clave de la segunda mitad del siglo xv: Jorge Manrique y Juan del Encina. En «Tipología y génesis de los cancioneros. El caso de Jorge Manrique», en *Historias y ficciones: coloquio sobre la literatura del siglo xv (Actas del coloquio internacional, celebrado en Valencia, del 29 al 31 de octubre de 1990)*, ed. R. Beltrán, J. L. Canet y J. L. Sirera, Valencia, Universidad-Departamento de Filología Española, 1992, pp. 167-188, Beltrán ha sentado las bases para la reconstrucción de un *cancionero de autor* de Jorge Manrique, a partir de los testimonios que nos ofrece el *Cancionero general*. Una vez más, el *Cancionero general* es decisivo en el descubrimiento de dos posibles autógrafos de Juan del Encina, que habrían llegado a manos de Castillo a través de los Condes de Oliva (cf. «Dos *Liederblätter* posiblemente autógrafos de Juan del Encina y una posible atribución», *Revista de Literatura Medieval*, 7, 1995c, pp. 41-71).

espíritu amoroso y profano que domina la obra en cuestión. La escasez de datos hace prácticamente imposible la identificación de las *fuentes directas* del *Cancionero*, si bien algo se puede hacer respecto a las *tradiciones textuales* implicadas en él:

Es evidente que Castillo tuvo que compilar su cancionero a base de copias y otras colecciones. Parece muy improbable que podamos identificar las fuentes directas del *Cancionero general*, pero un análisis textual de cada poema podría indicar por lo menos las tradiciones textuales que siguió. La envergadura de tal empresa imposibilita por ahora esta investigación, pero algo se puede hacer (Dutton 1984: 89).

Como modo de aproximación a las que pudieron ser sus fuentes, Dutton estudia la relación de nuestra obra con el manuscrito de Londres o de Rennert (LB1). Según sus datos, de los 470 poemas de LB1 y los 1033 poemas del *Cancionero general*, 209 coinciden.¹⁴⁷ Otros dieciocho cancioneros presentan distintos índices de coincidencia, siendo el de mayor coincidencia LB1 (209/407) y el de menor SA7 (3/367).¹⁴⁸ El cotejo de Dutton resulta revelador por cuanto nos permite concluir que los manuscritos que tienen relación con el *Cancionero general* son pocos, si consideramos los que coinciden en más de diez poemas (Dutton 1984: 90).

Así las cosas, los 209 poemas que comparte LB1 con el *General* obligan a plantearse las relaciones de *filiación* entre ambos cancioneros, que datan de principios del siglo XVI.¹⁴⁹ Esta llamativa coincidencia condujo a H. Rennert, el primer editor del manuscrito, a la exclusión sistemática de los poemas compartidos.¹⁵⁰ Este error de método está en la base del pretendido parentesco entre LB1 y el *Cancionero general*. Decimos «pretendido» porque la realidad de los textos nos demuestra que no existe una dependencia directa de 11CG, y que, en el mejor de los casos, la obra de Castillo no fue la única fuente que tuvo en cuenta el desconocido autor del manuscrito londinense.

La línea de investigación reabierto por Dutton hizo fortuna entre la crítica, sobre todo en lo que respecta a la relación de las dos ediciones del *Cancionero* —denominadas a partir de ahora 11CG y 14CG, respectivamente— y el *Cancionero* del British Museum —comúnmente denominado LB1—.¹⁵¹ Como comenta C. Alvar, sorprende que Hernando del Castillo no recurriera a textos impresos de los que circulaban en la Península Ibérica a finales del siglo XV: este silencio nos lleva a pensar que, a pesar de las afirmaciones del prólogo, la colección ya debía de estar acabada hacia 1490, o que el interés del

147. Sobre la relación de LB1 con 11CG y 14CG, remitimos a los artículos de Alvar (1991), y muy especialmente de Moreno (1997, 1999a, 2000a y 2001a).

148. La primera cifra indica el número de poemas que coinciden con 11CG; la segunda indica el número total de poemas. Estas coincidencias, claro está, tienen un valor relativo que depende del número total de poemas que contiene el cancionero. La tabla completa puede consultarse en Dutton (1984: 93).

149. Este estudio comparativo se ha llevado a cabo de una forma parcial para dos de las secciones del *Cancionero general* de 1511: los romances (Di Stefano 1996) y las invenciones y letras de justadores (Gornall 2003).

150. Véase H. A. Rennert (1899): «Der Spanische Cancionero des British Museums (Ms. Add. 10.431). Mit Einleitung und Anmerkungen zum erstenmal herausgegeben», *Romanische Forschungen*, III, pp. 1-176.

151. Los trabajos de Carlos Alvar (1991) y Manuel Moreno (1999a, 1997, 2000a y 2001a), entre otros, han contribuido a esclarecer algunos aspectos sobre las pautas de composición de los cancioneros, y, en concreto, sobre la relación de 11CG y 14CG con LB1. Tenemos noticia de una edición (en prensa) de este curioso manuscrito, a cargo del mismo Manuel Moreno.

compilador por la poesía había decaído en los últimos años del siglo, sin recuperarse con el paso del tiempo (1991: 489).

De un tiempo a esta parte, M. Moreno viene estudiando a fondo la estructura y naturaleza del cancionero de Londres: sus trabajos son fundamentales no solo para esclarecer las relaciones de LB1 con el *Cancionero general* de 1511 y 1514, sino también para la controvertida datación de la obra.¹⁵² Gracias a sus pesquisas, conocemos mejor esta colectánea: sabemos que, siendo familiar, por los autores que contiene, a los lectores del *Cancionero general*, aporta interesantes novedades que apuntan hacia la renovación y el cambio de gusto poético (Moreno 2000a); sabemos que muchas de las variantes que presenta no son simples errores, sino variantes intencionadas (Moreno 1999a); finalmente, conocemos también las relaciones nucleares que cohesionan cada una de sus partes, que, a diferencia del *Cancionero general*, reflejan una estructura por autores (2000a).

A la luz de estos datos, la crítica parece estar de acuerdo en que, lejos de poder establecer relaciones de dependencia entre ambos cancioneros, 11CG-14CG por un lado y LB1 por otro derivan de un *arquetipo común* hasta ahora desconocido.¹⁵³ Esto explicaría muchas lecturas inverosímiles (por divergentes) de LB1 y desharía muchas incongruencias derivadas del cotejo entre los distintos testimonios.¹⁵⁴ La datación exacta del manuscrito de Londres contribuiría al establecimiento de un eje cronológico determinante para fijar los lazos de dependencia con 11CG y 14CG. Esto es precisamente lo que ha pretendido M. Moreno en sendos trabajos suyos (1997 y 2001a), donde el estudio comparativo de los poemas y grupos de poemas permite afirmar que LB1 es posterior a 1514, es decir, a 14CG.¹⁵⁵

Todos estos datos nos dan una idea de las pretensiones de una obra de autor, cronología y procedencia imprecisos. ¿Estaba ya presente dicha cohesión temática en las fuentes que manejó? ¿Qué criterios determinaron la selección de autores y textos?¹⁵⁶ Una de las últimas investigaciones de M. Moreno apunta hacia la *especificidad de las fuentes* de LB1. A diferencia del *Cancionero general*, que daba la espalda a la producción impresa de la época, muchos de los poemas del *Cancionero de Londres* circulaban por vía impresa a través de pliegos sueltos (2001a). Para Moreno, esta circunstancia destacaría la *modernidad* de LB1, en claro contraste con el carácter *medievalizante* de la obra de Castillo.

152. *Vid. supra*.

153. Esta es la opinión que mantienen los principales estudiosos del *Cancionero*: es la que postulan Alvar (1991), Beltran (1992) o Parrilla (1996), entre otros.

154. A partir de tres canciones con sus correspondientes variantes, Maurizi se ha planteado las relaciones entre 11CG-14CG y LB1 por una parte y LB1 y el *Cancionero de Juan del Encina* por otra. Cf. Maurizi (1999): «Juan del Encina, Garci Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Cartagena: acerca de unas coplas y de sus variantes», en *Actes del VII Congrés de l'Associació Hispànica de Literatura Medieval (Castelló de la Plana, 22-26 de setembre de 1997)*, ed. Santiago Fortuño Llorens y Tomás Martínez Romero, Castelló, Universitat Jaume I, pp. 461-470. La cita corresponde a la p. 470 del citado trabajo.

155. Para un estado de la cuestión sobre la datación de la obra, véase Moreno (1997: 1070).

156. Cf. P. Botta (en prensa): «Las fiestas de Zaragoza y las relaciones entre LB1 y el *Cancionero de Resende*», *Coloquio Cancioneros, Materiales y Métodos* (Londres, 27-28 de junio de 1997).

Sobre LB1 planea, además, la cuestión no resuelta de la autoría. Hace bastantes años, R. O. Jones atribuyó la composición del manuscrito a Juan del Encina.¹⁵⁷ Hoy en día cobra fuerza la hipótesis un supuesto borrador del *General* que, en algún momento y por alguna razón que desconocemos, se convirtió en un cancionero definido según unos criterios autónomos. En síntesis, lo dicho hasta ahora es solo un pequeño anticipo de lo que queda por hacer.

4.3. Los autores: generaciones, sociología y denominación

En el prólogo inicial, Castillo confesaba a los lectores su natural inclinación hacia la poesía, especialmente aquella compuesta en lengua castellana, la «maternal y propia mía». Esta predilección por los poetas en lengua castellana marcaba la orientación de su *Cancionero* y constituía toda una declaración de intenciones.

Este criterio lingüístico le permitía la inclusión de un amplio y variado elenco de trovadores en lengua castellana, cuya obra en poética en la lengua nacional se incluye en el *Cancionero*, con independencia de su procedencia social o geográfica. Ceñirse a la obra de los castellanos habría sido algo no solo improductivo, sino muy poco representativo de la situación real de la poesía cortés castellana, que en estos momentos había alcanzado una extraordinaria difusión en los distintos reinos peninsulares sin excepción.

Aunque el *Cancionero general* es conocido por ser el principal transmisor de la poesía compuesta en el reinado de los Reyes Católicos (1474-1516), lo cierto es que da cabida a poemas que se remontan a la época de Juan II (1406-1454), como el Marqués de Santillana y Juan de Mena, e incluye la obra de los principales poetas que brillaron en el periodo de Enrique IV (1454-1474), entre los que se incluyen poetas de la talla del comendador Román o el mismísimo Jorge Manrique. Al lado de estos poetas castellanos figuran otros portugueses (como Hernando de Silveira o Juan de Meneses),¹⁵⁸ catalanes (como Torroellas), valencianos (como Alonso de Cardona o el comendador Escrivá) y de la corte de Navarra (como el Bachiller Alfonso de la Torre). De uno u otro modo, los textos del *Cancionero* van dando buena cuenta de las distintas cortes literarias del siglo XV. Estas cortes, que se suceden a lo largo y ancho del territorio hispánico, se articulan en ocasiones en torno a la figura de un monarca (tal es el caso de Juan II o Isabel la Católica), y otras veces en torno a algún un noble alrededor del cual se aglutina un grupo de poetas que comparten unas mismas aficiones literarias —dos casos emblemáticos son, respectivamente, el círculo literario de Gómez Manrique, noble de la aristocracia titulada, y el grupo del Conde de Oliva, noble de la aristocracia local valenciana—. ¹⁵⁹

El problema de los autores constituye una de las bases para descubrir la verdadera intención antológica de Castillo, y, según creemos, de la influencia de sus gustos per-

157. Cf. R. O. Jones (1961): «Encina y el Cancionero del *British Museum*», *Hispanófila*, 4, pp. 1-21.

158. Cf. O. Perea Rodríguez (2003): «Poetas portugueses en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo (1511)», en prensa para las *Actas de las v Jornadas Hispano-Portuguesas de Historia Medieval: La Península Ibérica entre el Mediterráneo y el Atlántico. Siglos XIII-XV*, (Cádiz, 1 al 4 de abril de 2003).

159. Son fundamentales los trabajos de O. Perea Rodríguez. Un resumen se puede leer en (2003): «Valencia en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo: los poetas y los poemas», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 21, pp. 227-251. Sus investigaciones arrancan de su tesis doctoral, con el título: *Las cortes literarias hispánicas: el entorno histórico del Cancionero general*, Madrid, Universidad Complutense, material que ha sido refundido en un libro publicado en 2006 (*Estudio biográfico sobre los poetas del «Cancionero general»*, Madrid, CSIC- Revista de Filología Española), muy útil para reconstruir el marco histórico y social, tan difuso en algunos casos.

sonales y los de su benefactor, el Conde de Oliva. Y es que, un análisis histórico de los autores que selecciona todo cancionero nos puede dar la clave para entender uno de los puntos de vista de la antología.

Aparte del número de poetas, interesan otras cuestiones como la distribución entre «viejos» y «modernos» trovadores, el origen social, el lugar de procedencia o el factor generacional, pautas todas ellas que guían y dan sentido a esta recopilación dentro del contexto de recepción de las primeras ediciones: la Península de la primera mitad del siglo XVI, y, en especial, la de los amantes de la poesía cortés con suficiente desahogo económico para adquirir un ejemplar del *Cancionero*.

La proliferación de nobles y poetas es, como hemos visto anteriormente, una característica del siglo XV peninsular. José Simón Díaz clasifica unas cuatrocientas personas como compositores de poesía en España durante el siglo XV, una cifra que casi iguala al número de poetas que escribieron en provenzal desde Guillermo XI (1071-1126) hasta Guiraut Riquier (muerto alrededor de 1292) (1963-65: «Índice»). Posteriores investigaciones bibliográficas más recientes sugieren que, aun teniendo en cuenta considerables superposiciones y anomalías, existían por lo menos 900 poetas en la España del siglo XV (Boase 1981: 3).

¿Cuántos autores incluye el *Cancionero general* de 1511? El propio Castillo —que identifica a 138 poetas— se concede un cierto margen, añadiendo al final de la tabla que en su obra hay: «más algunos que por no saber sus nombres no van aquí nombrados». El índice de autores de Antonio Rodríguez-Moñino recoge 201 nombres, aunque en algunos casos puede tratarse del mismo autor (1958: 169-174). Roberto de Souza propone la cifra de 185, pero en nota a pie reconoce que es más acertado hablar de 178 (1964: 7). Según Boase, que ha estudiado la relación de causa y efecto entre el incremento de los miembros de la nobleza y el resurgimiento de los ideales y la literatura cortés en la península durante el siglo XV, un tercio de los poetas del índice original del *Cancionero general* pueden clasificarse como pertenecientes a la alta nobleza, es decir, un 38 por 100 del total (1981: 5).¹⁶⁰ No andaba mal encaminado Menéndez Pelayo cuando llamó la atención sobre todos aquellos autores que «no tienen más recomendación que lo ilustre de sus títulos y apellidos, ni sirven más que para confirmar el hecho tan notorio como es la cultura intelectual que alcanzó la nobleza en todo aquel siglo» (1944-1946, III: 126).

El dato no debe extrañarnos. La gran presencia de nobles poetas es representativa de la nueva cultura aristocrática, que encontró en la poesía una de sus principales señas de identidad; la segunda es que el cancionero estaba dirigido a un noble, el Conde de Oliva, de quien Castillo alaba su «claro ingenio» para las «cosas del metro», encareciendo sus virtudes intelectuales y morales «que en vuestra señoría más que en otro están».¹⁶¹ La incursión de trovadores de alcurnia era imprescindible desde un punto de

160. La tabla general de autores, obra del propio Castillo, los identifica por sus *títulos*, si los tienen. La lista, sin embargo, no es completa, porque faltan los nombres y no sabemos con exactitud el total de poetas. Muchos de los poemas son *anónimos* y tampoco se recogen los nombres de los autores de letras e invenciones. Resulta útil, para determinar un número muy aproximado de poetas de 11CG, la consulta del «Índice de títulos» y el «Índice de autores» de Brian Dutton (1990-91, VII).

161. Menéndez Pelayo subraya el gran crédito que tuvo entre sus contemporáneos; según refiere Juan Bautista Agnesio, Serafín Centelles, el noble de Oliva, era conocido en su época como «el conde letrado» (Menéndez Pelayo 1944-1946, III: 401).

vista político —un ejemplo paradigmático es la sección de invenciones y letras de justadores, que contiene un buen puñado de poemas de poetas ocasionales, no profesionales—. De todos modos, si bien es cierto que una parte importante de los mejores poetas del siglo xv eran de ascendencia nobiliaria, entendemos que el compromiso político con la nobleza de su tiempo es cosa muy distinta al compromiso literario con los mejores poetas de su tiempo suponemos.

Desde el punto de vista del estatus social, hemos de distinguir entre poetas aristocráticos y otros que, sin serlo, se mueven en círculos cortesanos, condición obviamente necesaria para su inclusión en este cancionero destinado a ocupar las mejores y más ilustres bibliotecas. La *tabla general de autores* nos ayuda a identificar a los poetas por sus títulos (marqués de Santillana, conde de Haro, duque de Medinasidonia...); es más, tal y como lo concibe Castillo, es el título y no el nombre lo que importa, de modo que, en el marco de una rigurosa estratificación, encontramos agrupados a los duques primero, seguidos por el título de marqués, conde, vizconde, almirante, adelantado, mariscal y finalmente, aquellos con título de «don».¹⁶² Otro título importante reservado a los nobles y sacerdotes es el de «mosén», que poseen cinco poetas de origen valenciano o catalán en 11CG.

Aunque no se sigue un criterio alfabético, el *orden de aparición* parece significativo; la mención de Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique y Lope de Stúñiga entre los grandes grupos de poetas con título se debe a su condición de nobles no titulados. La importancia que se le concede al estatus social incide, como hemos visto, en las denominaciones que reciben los poetas.

Pero el asunto de la *denominación* nos plantea otra serie de problemas. Al igual que otros compiladores de cancioneros colectivos, el del *Cancionero general* identifica a los poetas de modo desigual, tal y como seguramente fueron conocidos en la época. No son muchos los poetas del *Cancionero* que conocemos por su nombre y apellidos. Son más habituales las denominaciones por el *título* (marqués de Santillana, comendador Román, adelantado de Murcia), el *apellido* (Guevara) o el *alias* (El Roperero, Juan Poeta). Sobre todo en lo que respecta a los trovadores contemporáneos, la imprecisión a la hora de referirse a los poetas revela una cierto trato familiar: el compilador no siente la necesidad de precisar los nombres y apellidos de quienes eran de sobra conocidos en los círculos cortesanos.¹⁶³ Con todo, la denominación *sui generis* de algunos de los poetas puede proporcionarnos datos interesantes, como la edad del poeta (*donzel*), su formación cultural (*bachiller*), su oficio (*comendador*) o su alias (*Juan Poeta*, *Badajoz el Músico*). En principio, y tratándose de autores consagrados del pasado o del presente, no hay razón para desconfiar de estas identificaciones. Cuestión aparte son algunos problemas que se le presentan al estudioso; por ejemplo, los casos de rúbrica imprecisa, autores homónimos, valor histórico de los títulos o designaciones, etc.

162. Los grandes cancioneros del siglo xv suelen respetar dicha jerarquía. La tabla final de autores elaborada por Juan Alfonso de Baena revela que había una ordenación por autores, según una jerarquía social.

163. Cf. V. Beltran (2000): «La reina, los poetas y el limosnero. La corte literaria de Isabel la Católica», en *Actas del VIII Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Santander 22 al 26 septiembre 1999)*, ed. M. Freixas, S. Iriso y L. Fernández, Santander, Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria - Año Jubilar Lebaniego - Asociación Hispánica de Literatura Medieval, 1, pp. 353-364.

Si atendemos a la representatividad de los distintos poetas que tienen «autoridad en nuestro tiempo», observamos una notable desproporción entre un *reducido* número de trovadores «antiguos» (Juan de Mena, Juan Rodríguez del Padrón, Lope de Stúñiga), y un *elevado* número de poetas «modernos» que desarrollaron su actividad poética durante el reinado de Enrique IV (Gómez Manrique, Antón de Montoro, etc.) o —y estos son la gran mayoría— durante la época de Isabel Católica (Garcí Sánchez de Badajoz, Pedro de Cartagena, Quirós, etc.). En lo referente a este último grupo, estamos de acuerdo con Menéndez Pelayo en la necesidad de establecer una distinción entre poetas «mayores» (Guevara, Costana, el vizconde de Altamira, Rodrigo Cota...) y «menores» —es decir que «no cultivaron la poesía por nativa vocación, sino por solaz y esparcimiento cortesano» (Menéndez Pelayo 1944-46, III: 127). Sin embargo, la propia idea de cultura cortesana, que asocia y reconcilia poesía, juego y corte, nos obliga a no perder de vista a estos poetas que a nosotros nos parecen menores pero que pudieron desempeñar un papel influyente en aquel entorno cortesano.

Dos poetisas, la Marquesa de Cotrón y Florencia Pinar, introducen la *nota femenina* en la lírica del *Cancionero general*.¹⁶⁴ El hecho de que las mujeres compongan versos no es algo frecuente, pero tampoco extraño.¹⁶⁵ Ya durante el periodo trovadoresco (siglos XII y XIII) existieron *trovairitz* que llegaron a alcanzar cierto prestigio en la poesía provenzal.¹⁶⁶

Completan la lista un considerable grupo de autores *anónimos* que lo son de canciones, romances, villancicos, etc.; tampoco debemos pasar por alto posibles *errores de atribución* o *atribuciones divergentes* respecto a otros testimonios conservados, ya que todos estos detalles pueden tener una incidencia decisiva en el estudio y datación de los textos, así como en la relación entre fuentes impresas y fuentes manuscritas.¹⁶⁷

4.4. Estructura: materias, géneros, autores

Tras observar la importancia que los ingenios de los hombres conceden al orden, Castillo anuncia que su obra se organizará por materias, que ordenará como sigue:

Que luego en principio puse las cosas de *devoción y moralidad* y continué a estas las cosas de *amores*, diferenciándolas unas y las otras por

164. La poesía de Florencia Pinar ha sido estudiada, entre otros, por A. Deyemond (1978): «The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar», *Mester*, 7, pp. 3-8. Con todo, algunos autores han defendido que la obra de Pinar en el *Cancionero* no es de Florencia sino de Gerónimo Pinar. Cf. B. Fluks (1989-1990): «The poet named Florencia Pinar», *Corónica*, XVIII, pp. 33-44.

165. Para el tema de la poesía femenina en los cancioneros, siendo la mujer objeto o sujeto lírico, véase Miguel Ángel Pérez Priego (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia. Sobre la presencia de voces femeninas en el *Cancionero de Baena*, véase J. Whetnall (1992): «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and Other Lost Voices», *La Corónica*, XXI, 1, pp. 59-82.

166. La Comtesa de Dia, Na Castelloza, Azälais de Porcraigus, Clara d'Anduza o María de Ventadorn son algunas de las principales *trovairitz*, para cuya poesía disponemos hoy en día de la edición de Martinengo (1997): *Las trovadoras. Poetisas del amor cortés* (Textos provenzales con traducción castellana), ed. de C. Jourdan, introd. de M. Pereira, trad. de A. Mareñu Méndez y M. M. Rivera Garretas, Madrid, Horas y Horas.

167. Para una muestra del alcance de esta problemática, véase el trabajo de Moreno, centrado en el caso concreto de Nicolás Núñez (1999b): «La autoría como problema en la edición de la obra poética de Nicolás Núñez, poeta del *Cancionero general* (Valencia, 1511)», en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25 al 28 de septiembre de 1996)*, ed. C. Parrilla, B. Campos, A. Chas, M. Pampín y N. Pena, A Coruña, Servicio de Publicacions da Universidade da Coruña, pp. 468-478.

los títulos y nombres de sus *autores*, y también puse juntas a una parte todas las *canciones*; los *romances*, así mismo, a otra; las *invenciones y letras* de justadores en otro capítulo y tras estas las *glosas de motes* y luego los *villancicos* y después las *preguntas y respuestas*; por quitar el fastío a los lectores que por ventura las muchas obras graves arriba leídas les causaron, puse a la fin las cosas de *burlas* provocantes a risa con que concluye la obra (Prólogo).

Como ya estudió Antonio Rodríguez-Moñino, el *Cancionero* presenta una estructura en nueve secciones o bloques de materias, que responden a los distintos géneros líricos cortesanos más apreciados en la época.¹⁶⁸ La estructura externa por materias se combina, en la práctica, con el criterio de clasificación por autores, que podríamos decir que articula internamente algunas secciones de la obra. El propio compilador advierte que en la sección dedicada a las cosas de amores, la más extensa de todas, se diferencian unas obras de otras «por los títulos y nombres de los autores». Las obras de devoción (1r.-22r.)¹⁶⁹ no tienen la distribución por autores que sí tienen, en cambio, las obras de amores (22r.-122r.)¹⁷⁰; las seis secciones siguientes —canciones (122r.-131r.); romances (131r.-140r.); invenciones y letras (140r.-143v.); glosas de motes (143v.-146v.); villancicos (146v. - 150v.); preguntas y respuestas (150v.-160v.)— vienen a recuperar el criterio exclusivo del género o materia, el mismo que siguen las obras de burlas, la sección final (219r.- 234r.).

Hasta aquí las nueve secciones que planeó el compilador, como parte de un esquema ordenado y razonable. Mucho se ha insistido en las modificaciones de que fue objeto el proyecto inicial de Castillo, presumiblemente producidas en la etapa final, es decir, cuando iba a ser entregado a la imprenta (Rodríguez-Moñino 1968: 41). En efecto, la estructura que había anunciado en el prólogo sufre algunas alteraciones: después de las preguntas y respuestas comienza una sección por autores (160v.-218v.) que tiene una distribución bastante irregular.¹⁷¹ A partir del folio 160 v. aparecen las obras de Puertocarrero y, en los folios siguientes, las obras de Tapia, Nicolás Núñez, Soria, Pinar, Perálvarez de Ayllón y Badajoz. Parece que Castillo ha decidido completar su obra con pequeñas *antologías de autor*, pero al poner en marcha su idea no se percató de que,

168. En realidad, se trata de un doble criterio temático y genérico. Los dos primeros bloques «de devoción» y de «cosas de amores» y el último, «de burlas», se ajustan a un criterio temático; los cinco restantes, responden a un criterio de género. La mezcla de ambos criterios puede crear problemas. Cuando existe un conflicto entre criterios, es el tema lo que predomina. Esta es la razón de que encontremos villancicos o romances religiosos en la sección de devoción y no dentro de sus correspondientes secciones. Lo mismo sucede con algunas preguntas de tema satírico, emplazadas en la sección de «obras de burlas».

169. Se trata de 46 composiciones de 15 poetas: Juan Tallante (16 composiciones), Hernán Pérez de Guzmán (5) Tapia (5), Sacedo (4), Ginés de Cañizares (2), Alonso de Proaza (2), marqués de Santillana (2), vizconde de Altamira (1), pero Guillén de Segovia (1), el conde de Oliva (1), Nicolás Núñez (1), Juan Rodríguez del Padrón (1), Soria (1), Losada, más tres piezas anónimas.

170. Los autores son el marqués de Santillana, Juan de Mena, Fernán Pérez de Guzmán, Gómez Manrique, Lope de Stúñiga, el vizconde de Altamira, Diego de Burgos, Diego López de Haro, don Luis de Vivero, Hernán Mexía, Rodrigo Cota, Francisco Vaca, Costana, Suárez, Cartagena, Juan Rodríguez del Padrón, el bachiller de la Torre, Pedro Torrellas, Rodrigo Dávalos, Jorge Manrique, Guevara, Juan Álvarez Gato, comendador Román y el marqués de Astorga.

171. José Simón Díaz ofrece una útil relación de las rúbricas que introducen los 1033 poemas que integran la obra del Castillo, así como indicaciones sobre primeros versos (1963).

a diferencia del resto, no ha introducido, como en todas las demás, una rúbrica de presentación del estilo «Aquí comienzan las obras de...» para introducir la obra de Puertocarrero; además, el bloque de autores queda interrumpido por otra sección de «obras menudas» —de autores diversos— insertadas entre las obras de Puertocarrero y las de Tapia (165v. - 173v.). Más intencionada parece la presentación de los valencianos (el conde de Oliva, Alonso de Cardona, Francés Carroç Pardo, mossén Crespí de Valdaura, Francisco Fenollete, Narcís Vinyoles, Juan Fernández de Heredia, mossén Gasull y Gerónimo de Artés) como un subgrupo compacto dentro de este bloque de autores (191v. - 206v.), seguido por otro grupo de poetas castellanos (Quirós, Francisco Hernández Coronel, comendador Estúñiga y el bachiller Ximénez).

La inclusión de este último apartado de *autores* rompe el criterio de clasificación genérica: los poemas que componen estas pequeñas antologías de autor son, sobre todo, canciones o glosas de canciones, decires narrativo-alegóricos, esparsas o poesía de circunstancias de la vida cotidiana en la corte (cartas, despedidas, etc.). No aparecen, sin embargo, villancicos, romances, glosas de motes, invenciones o letras, ni preguntas y respuestas: cada una de estas secciones forma una unidad independiente dentro del *Cancionero*, a diferencia de las anteriores, cuyas obras aparecen dispersas entre su sección correspondiente y las obras individuales.

En algunos casos como este, el orden de presentación es significativo. De hecho, según creemos, todo el conjunto de la estructura lo es. No es casual que un *cancionero* dirigido a un noble culto y que ha de hacerse un hueco en un mercado valenciano dominado por la poesía religiosa comience con las obras de devoción y coloque la sección de burlas al final, no sin antes eludir toda responsabilidad moral en unas palabras del prólogo que convergen con muchas obras didácticas de la literatura medieval:

puse a la fin las cosas de burlas provocantes a risa con que concluye
la obra *por que coja cada uno por orden lo que más agrada a su apetito*
(Prólogo)

Otro aspecto interesante y, a nuestro juicio, nada casual, es la presentación de las *obras de amores* —lo más sustancioso y seguramente más apreciado del *Cancionero*— después de las obras de moralidad, ya que éstas podían suavizar el sentido profano de muchas de aquéllas.¹⁷² Así las cosas, tal vez no solo fuese estratégica la ubicación de las obras de amores, sino el propio título de la sección.

La sección de *canciones* inaugura la parte consagrada a los nueve géneros enumerados en el prólogo. Esta estaba llamada a ser una de las partes más apreciadas de la obra: no en vano es una de las secciones más cuidadosamente elaboradas. Como apunta Rodríguez-Moñino, «de ella procede mucho de lo que ha pasado a florilegios y antologías al seleccionar ejemplos de la lírica del siglo xv» (1968: 43).

La sección de romances y la de villancicos son buena muestra de la moda neopopularizante del último cuarto del siglo xv, que pervive, con algunas modificaciones, durante el siglo xvi. En la sección de *romances* «con glosas y sin ellas», la combinación de romances viejos con refundiciones, desfechas y glosas de romances pone de manifiesto la búsqueda de singularidad en el cultivo del género y el esfuerzo de experimen-

172. Como factor añadido, el contexto valenciano de las dos primeras ediciones, tan familiarizado con la poesía religiosa de certamen, encarecía el valor de esta sección de obras de devoción.

tación sobre la materia tradicional. El *Cancionero general* es el primero en usar el término *villancico* para designar una forma métrica característica. Algo similar sucede con la sección de *preguntas y respuestas*; podemos afirmar que Castillo es el primero en elaborar una antología temática, sistematizando los que hasta entonces habían sido modalidades dispersas. Los *motes* (glosados) e *invenciones y letras de justadores* son los géneros breves que mejor demuestran la relación de la poesía con el entorno lúdico cortesano.¹⁷³

El broche final del *Cancionero* corresponde a la sección de *obras de burlas*. Esta última sección recupera el criterio antológico, reuniendo una serie de obras de índole satírica o burlesca, que van desde la sátira más furibunda hasta la burla más inofensiva pasando por todo tipo de estadios intermedios.¹⁷⁴

De todo lo dicho se deduce una forma peculiar de elaborar una antología, que, a juzgar por el éxito del *Cancionero*, contó con una acogida más que favorable.

El antiguo método acumulativo de los cancioneros del siglo xv dará paso a un nuevo sistema *antológico-clasificador* (por temas, autores, etc.) que es el que, con ligeras variantes, elige Castillo para su obra.¹⁷⁵ Dutton piensa que el origen de este nuevo sistema está en la publicación de los cancioneros personales, las obras de Mena y las antologías clásicas, guiadas por un propósito antológico, basado en el convencimiento de que la poesía castellana ha alcanzado su máximo esplendor (1984: 94), pero también en un manifiesto sentido de la oportunidad editorial. A propósito de los cancioneros personales que mencionábamos en primer lugar, merece la pena llamar la atención sobre el paralelismo entre el sistema organizativo del *Cancionero general* y el más complejo y elaborado de los cancioneros de autor, el *Cancionero de Juan del Encina* (1496).¹⁷⁶ Al igual que este, el *General* cuenta con un prólogo-dedicatoria y está organizado por géneros.¹⁷⁷ La tradición de los cancioneros colectivos empezaba a cambiar:

En vez de una colección de poesías, canciones y decires creada al azar, o sea, usando el núcleo a mano y añadiendo algunas obras que podría-

173. El orden de las secciones releva un cierto *programa estético*. No puede sorprendernos, por ejemplo, la presentación de las canciones en primer lugar o el hecho de que los dos géneros breves por excelencia, el mote y la invención, se coloquen uno a continuación del otro.

174. Cf. J. González Cuenca (2004): «¿Lira ínfima? ¿Lira infame?», en *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso internacional Lyra minima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, ed. Pedro M. Piñero Ramírez, con la colab. de A. J. Pérez Castellano, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, pp. 145-162.

175. Para la evolución en los criterios y sistemas de clasificación desde el periodo provenzal hasta las grandes compilaciones del siglo xv, son fundamentales los trabajos de V. Beltrán (1992, 1995a, 1995c, 1996, 1998a, 1998b y 1999). Para una visión panorámica, véase (1995a): «Tipología y génesis de los cancioneros. Las grandes compilaciones y los sistemas de clasificación», *Cultura Neolatina*, LV, pp. 233-265. Estas primeras conclusiones fueron ampliadas en otro trabajo suyo (1998b): «The Typology and Genesis of the *Cancioneros*. Compiling the materials», en *Poetry at Court in Trastamaran Spain. From the «Cancionero de Baena» to the «Cancionero general»*, ed. Michael Gerli & Julian Weiss, Arizona, Medieval & Renaissance Texts and Studies, pp. 111-137.

176. Para las relaciones del *Cancionero* de Juan del Encina con el *General*, véase V. Beltrán (1999): «Tipología y génesis de los cancioneros. El *Cancionero* de Juan del Encina y los cancioneros de autor», en *Humanismo y literatura en tiempos de Juan del Encina*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1999, pp. 27-54.

177. Siguiendo el modelo del cancionero de autor del Marqués de Santillana, Juan del Encina organiza su cancionero por géneros, manteniendo dentro de cada sección un sistema de ordenación cronológica que se supone refleja el mismo orden en que los poemas fueron creados. Para Beltrán (1999), esta organización por géneros, unida a la presencia de las rúbricas, obedece a un propósito didáctico.

mos llamar *locales* (como en el caso de *Herberay LB2*), tenemos cancioneros colectivos elaborados con un *criterio selectivo, a base de autores, temas, géneros, que podemos llamar «clasificados»* (Dutton 1984: 91).

El *Cancionero general* de 1511 y 1514 parece reunir ingredientes de ambos sistemas: el *local* (con la inclusión de los valencianos) y el *clasificador* (combinando el criterio de géneros y el de autores).

No menos importante es la técnica misma de recopilación de los materiales, un asunto importante y desatendido en el estudio de los cancioneros tardíos.¹⁷⁸ La complejidad de un cancionero como el de Castillo obliga a pensar en un sistema de *cuadernos sueltos*. Para los nueve bloques genéricos, resulta factible el empleo de este método, máxime cuando tenemos razones para sospechar que el compilador invirtió un largo tiempo en la recogida de los materiales. Como era habitual, cada sección ocuparía y daría comienzo en un cuaderno distinto. Una vez elaborada cada una de las secciones, el cancionero se concebiría como una yuxtaposición de cuadernos independientes, lo que, por otro lado, nos permite suponer que, antes de formar parte del *Cancionero*, el cuaderno tuvo una existencia autónoma. La copia sobre un volumen ya encuadernado era frecuente y plausible; sin embargo, tanto las palabras de Castillo haciendo hincapié en la dificultad de su empresa, como la propia magnitud objetiva de la obra y el carácter funcional y autónomo de las partes que lo integran, nos disuaden de esta creencia.

Los argumentos esbozados hasta ahora obligan, cuanto menos, a replantearse algunos apriorismos: más allá de la «manía del coleccionismo» a la que aludía Patrizia Botta hay todo un plan de seducción de un público receptor. La meteórica trayectoria editorial que estudiaremos en el siguiente apartado así lo confirma.

4.5. *Fortuna editorial: ediciones y derivaciones*¹⁷⁹

Sin ningún género de duda, se puede hablar de un auténtico y tal vez inesperado éxito editorial del *Cancionero general*: los mil ejemplares de la primera edición y las nueve ediciones siguientes —incluso más allá de las fronteras peninsulares— hablan por sí solos.¹⁸⁰

La armónica amalgama, merced a una estructura híbrida por materias, géneros y autores, de poemas de antiguos y modernos trovadores en lengua castellana convierte al *Cancionero* en uno de los textos más influyentes en la cultura literaria de los siglos XVI y XVII.

178. Para una visión panorámica, véase V. Beltran (2004): «Del cartapacio al cancionero», ponencia leída el I Congreso Internacional «Convivio» para el estudio de los cancioneros (Granada, 13-16 de octubre de 2004).

179. Toda la información detallada sobre portadas, colofones y otros detalles tipobibliográficos se ha de buscar en Rodríguez-Moñino (1958 y 1973).

180. En este sentido, apuntamos aquí dos aportaciones a las estrategias editoriales del *Cancionero general*: la de Manuel Herrera al estudio de los precios de edición, y la de María José Osuna sobre el diseño de estrategias de difusión editorial. Cf. M^a J. Osuna (2003): «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477 y M. Herrera Vázquez (2003): «El precio del *Cancionero general*», *ibíd.*, pp. 415-427.

Las múltiples ediciones y reediciones de que fue objeto, entre 1511 y 1573, prueban la vigencia de la obra, que, no obstante, sufrió importantes transformaciones en su estructura y contenido, en manos de los distintos editores, que, por un lado, buscaban hacerse un hueco en el mercado editorial del siglo XVI con un producto de nuevo cuño y, por el otro, iban dando respuesta a las necesidades y gustos de cada época. En líneas generales, se puede hablar de una «línea pura» de transmisión de la obra, que incluye las dos primeras ediciones valencianas de 1511 y 1514, frente a una línea más «impura», constatable a partir de la edición sevillana de 1535. Las ediciones toledanas de 1517, 1520 y 1527, salidas de la imprenta de Juan de Villquirán, no son auténticas ediciones, sino más bien reimpressiones de la edición de 1514. La versión de 1514, que no solo refunde la *versión* original a base de supresiones y adiciones, sino que incorpora además importantes correcciones y enmiendas, se impondrá, pues, sobre la de 1511 en sucesivas ediciones, fuera ya del contexto valenciano.

El principal trabajo sobre la trayectoria editorial del *Cancionero general* se lo debemos a Antonio Rodríguez-Moñino, que estudia este y otros asuntos en la introducción a la edición facsímil para la Real Academia Española (1958).¹⁸¹ Siendo, hoy por hoy, los estudios más completos que tenemos, no haremos apenas otra cosa más que resumir sus conclusiones.¹⁸²

Salvados los obstáculos relativos a la obtención, tratamiento y clasificación de los materiales, Castillo entrega el voluminoso cancionero al impresor Cristóbal Kofman, alemán de Basilea establecido en la próspera ciudad del Turia. Se conserva el contrato, establecido en 1509 entre Kofman, Micer Lorenzo Ganoto y Hernando del Castillo, ante el notario Juan Casanova, para la impresión de mil ejemplares del cancionero, que se pusieron en circulación en 1511.¹⁸³ El resultado: un abultado volumen *in folio* de más casi quinientas páginas, a dos y tres columnas, muestra de la pujante actividad tipográfica valenciana.

En calidad de autor, Hernando del Castillo percibiría el 25 % de los beneficios de la venta de estos mil ejemplares. La sociedad obtuvo, además, el privilegio para que, en el periodo de cinco años en Castilla y diez en Aragón, la obra no pudiese ser total o parcialmente publicada ni tampoco distribuida salvo de los primitivos editores.

181. La edición de Rodríguez-Moñino completa y actualiza la edición decimonónica de J. A. Balenchana: *Cancionero general de Hernando del Castillo*, Madrid, Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1882, 2 vols. Actualmente, contamos con la monumental y actualizada edición de J. González Cuenca en cinco volúmenes (Valencia, Castalia, 2005).

182. El trabajo de M^a J Osuna (2003): «Estrategias editoriales del *Cancionero general*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional «Cancionero de Baena» (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 467-477, no aporta nada sustancialmente nuevo.

183. El 22 de diciembre de 1509 quedó oficialmente establecida dicha sociedad entre Kofman, Ganoto y Castillo. Las condiciones mercantiles del acuerdo pueden leerse en Enrique Serrano Morales (Serrano Morales 1898-89: 79).



Portada de la segunda edición del *Cancionero general* (Valencia, Jorge Costilla, 1514)

La actuación de Kofman, que en el espacio de dos años tuvo el volumen de ejemplares pactados, demuestra el dinamismo de la imprenta en la Valencia de principios del siglo xv, y subraya la eficiencia del impresor, seguro de que el proyecto llegaría a buen puerto.

En efecto, el éxito de la obra desbordó todos los cálculos. En tan solo dos años se agotaron los mil ejemplares, ocasión que aprovechó Castillo para refundir la primera y lanzar una segunda edición, entregándola esta vez a las prensas valencianas de Jorge Costilla,¹⁸⁴ que la sacaría a la luz en 1514.¹⁸⁵ La refundición que lleva a cabo se basa en tres principios: supresión, adición y corrección, principios de los que se hace eco el nuevo título en portada:

Cancionero general de muchos y diversos autores otra vez impresso, emendado y corregido por el mismo autor, con adición de muchas y muy escogidas obras las quales quien mas presto querrá ver vaya a la tabla y todas aquellas que ternan esta señal ☩ son las nuevamente añadidas.

La portada nada dice de los textos suprimidos, pero, en cambio, informa sobre cómo reconocer los textos añadidos: de nuevo la novedad editorial es el criterio preponderante.¹⁸⁶

184. Según M. Herrera, la edición de 1514 no implicaba necesariamente la extinción de los mil primeros ejemplares pues, aunque quedase ejemplares de la primera edición, era previsible la venta de los nuevos ejemplares, que contarían con el incentivo de la novedad editorial.

185. A juzgar por las fechas, resulta lógico creer que fuese el mismo Castillo el encargado de llevar a cabo esta refundición de 1514.

186. Es posible que la competencia con otros cancioneros, individuales y colectivos, esté en el origen de esta nueva y temprana segunda edición. De hecho, M. Moreno afirma que, de entre las innovaciones de LB1: «Es posible que se adelanten y pisen el terreno a LB1 al publicarse la segunda edición del cancionero de Hernando del Castillo» (2001a: 296).

Otra a vna señora porque ella se venia de
 confellar fo. clxxij
 Otra de vna maldicio q haze assi mismo
 fojas. clxxij
 ¶ Glosa de geronimo de artes a vna can-
 con q dize vega mal qtro quisiere. clxxij
 Otra a glosa supa a otra cancion de moferu
 fenollar fo. clxxij
 Otras coplas supas a vna dama. clxxij
 Otra glosa supa a otra cancion que dize
 siempre crece mi seruitos fo. clxxv
 Otras coplas q embio a vna dama con
 vnas cuernas fo. clxxv
 ¶ Comiençan las obras de queros/en vna
 que habla consigo mismo fo. clxxv
 Otras supas q disen al dolor del coraçon
 fojas. clxxv
 ¶ En perque supo / despidiendose de vnos
 amigos supos fo. clxxv
 ¶ Una metafiza del mismo a Juan fernã
 des de heredia fo. clxxv
 Otras coplas supas despidendose de tu a
 miça como despieno fo. clxxv
 Otras como se arrepiente de averse despe-
 dido fo. clxxv
 ¶ Otra obra de mossen viñoles en lègua
 valenciana fo. clxxv
 ¶ Otra obra supa en la mesma lengua sobre
 que su amiga le pregunta qual era mayor
 dolor: perder a su amiga por muerte: o por
 otro nuevo amor qlla ruielise fo. clxxv

¶ Una nao de amor hecha por el mismo
 fojas. clxxv
 ¶ El paria supa / el primer dia de quareñna
 romando ceniza su amiga fo. clxxv
 ¶ Otra por que pendo vnas damas a mō
 te no hizieron caça fo. clxxv
 ¶ Otra por que pendo vnas damas aça
 no fue su amiga fo. clxxv
 ¶ Otra supa por q vido a su amiga peyan
 dose al sol fo. clxxv
 ¶ Otra embiando vnas zereças a vna da-
 ma fojas. clxxv
 ¶ Otra porque estubo mucho q no vido a
 su amiga fo. clxxv
 ¶ Otra por que le culpauan q reia mucho
 estãdo desfaucetado d su amiga. clxxv
 ¶ Otras coplas supas a vna pida. clxxv
 ¶ Otra sola supa a vna dama q le dize que
 le sabia vnos amores fo. clxxv
 ¶ Otras coplas supas que disen verdate
 ras anias mias fo. clxxv
 ¶ Una carta q hizo a su amiga fo. clxxv
 ¶ Sola supa q dize en aquel punto que os
 vi fojas. clxxv
 ¶ Otra que dize nunca yo pude mirarte.
 fojas. clxxv
 ¶ Otra q dize donar el oro a mi ver. clxxv
 ¶ Coplas de diego del castillo maldisien-
 do a su amiga q dize pues con si me despe-
 diste fo. clxxv
 ¶ Coplas de diego nuñes de queros glo-
 fando vn mote q dize mal es el bien que no
 dura fo. clxxv

Fragmento de la tabla de composiciones del *Cancionero general* de 1514

Las modificaciones de 14CG respecto a 11CG no afectan a la estructura que hemos descrito, pero sí plantean cambios significativos. Es importante describir dichos cambios en tanto en cuanto las tres siguientes ediciones (1517, 1520, 1527) parten de la edición de 1514. La lista de modificaciones dentro de las nueve secciones de materias es como sigue. Treinta y dos nuevos poemas se suman a las *obras de devoción* —entre ellos dieciocho sonetos italianos de Berthomeu Gentil y tres textos en catalán del valenciano Vicent Ferrandis—, y solo se suprimen seis. En la nueva versión de las *obras de amores* se suprimen 37 piezas de trovadores antiguos, como Mena, Santillana y Manrique, o no tan antiguos, como Álvarez Gato; las adiciones dan entrada a obras de poetas de diversas generaciones, como Juan Rodríguez del Padrón o Diego de san Pedro. Las *canciones* pierden el mismo número de textos que ganan, es decir, veintiséis, y tampoco existe una voluntad de dar prioridad a los antiguos o a los modernos. Las mayores adiciones son a favor de Garcí Sánchez de Badajoz, el Comendador Escrivá y Jorge Manrique. La sección de *romances* sufre pocos retoques: el romance de «Rosa fresca, rosa fresca» acompañado por la glosa de Quirós es reemplazado por dos textos de Garcí Sánchez de Badajoz; el romance «Despedido de consuelo» y la glosa del mismo autor a «Que por mayo era por mayo», prueba inconfundible de la sintonía de esta sección con los gustos del público. La sección de *invenciones y letras* y la de *glosas de motes* repiten el mismo equilibrio entre supresiones y adiciones de las canciones: la primera gana cuatro y pierde cinco; la segunda, tres y tres. No ocurre lo mismo con la de *villancicos*, de los cuales desaparecen siete para dar entrada a doce. La sección de *preguntas* elimina veintidós textos castellanos para dar cabida a once en catalán y seis en castellano. Las *obras menudas* sufren una eliminación de nueve poemas que no son sustituidos por ninguno nuevo. Costana (Constancio) encabeza las obras de burlas en 14CG; además, se suprimen quince textos, que se compensan con diez piezas nuevas, entre las que se encuen-

tra el famoso *Pleito del manto*. En síntesis: 190 adiciones y 186 supresiones. Ahora bien, cada una de las secciones es objeto de diferentes refundiciones tanto cualitativa como cuantitativamente, algo que debemos examinar en relación con la extensión relativa de cada una.¹⁸⁷ La aparición del italiano y el catalán a fecha de 1514 y en una antología de poesía castellana será un factor a tener en cuenta, así como el mantenimiento de las obras de burlas. Otro tanto sucede con el bloque de autores (160v. - 218v.), el resultado de cuya refundición ha sido descrito con detalle por Rodríguez-Moñino (1958: 19-20). De entre las incidencias que afectan a esta sección, destaca una circunstancia de indudable valor histórico y literario: la incorporación de tres composiciones de Juan Boscán, probablemente las primeras que se imprimieron del poeta catalán, reflejo de la primera etapa del poeta, caracterizada por la temática amorosa y el estilo netamente cancioneril. Los textos de los valencianos son objeto de un doble impulso: frente a las supresiones que afectan a Francés Carroç, Fenollete o Gassull, la obra de otros como Cardona o el Conde de Oliva permanece intacta, mientras que el Comendador Escrivá, ya bien representado en la edición de 1511, ve aumentada su obra en diecisiete nuevos poemas.

En último lugar, la adición del *Doctrinal de gentileza* de Hernando de Ludueña¹⁸⁸ es un ejemplo de «adición» sustancialmente diferente: con cierta frecuencia, los cancioneros misceláneos solían ser soporte de otro tipo de textos no estrictamente poéticos pero de una forma u otra relacionados con la poesía de cancionero.¹⁸⁹ La presencia del *Doctrinal*, un texto en verso que pertenece a la tradición cuatrocentista de los manuales de gentileza, está justificada menos por su forma en verso que por el tema de la obra: la reflexión teórica sobre los ideales cortesanos de la gala, la cortesía y la gentileza.

Aparte de añadir o suprimir composiciones, la edición de 1514 incorpora, como había anunciado la portada, algunas correcciones y enmiendas. Sin que Castillo se propusiera limpiarlos de muchos errores y erratas como salieron en 1511, en algunos casos, pocos, se advierte que han sido *ligeramente retocados para completar algo que faltaba* (Rodríguez-Moñino 1958: 20).

El texto de 1514 se impondrá sobre el de 1511 en sucesivas ediciones, fuera ya del contexto valenciano. Las imprentas toledanas toman el relevo. La tercera edición, de Juan de Villaquirán, en 1517, es en realidad una simple reimpresión de la de 1514; por esta razón la portada es la misma y solo cambia el colofón. Lo mismo le ocurre a la cuarta edición (Toledo, 1520), a cargo del mismo impresor, lanzada en respuesta al éxito de la anterior, que ya empezaba a agotarse.¹⁹⁰ La quinta edición (Toledo, 1527)

187. Antonio Rodríguez-Moñino (1958) facilita un índice alfabético de todas las composiciones que se aumentan en 1514 (1958: 55-64) y otro de los poemas de 1511 que no vuelven a aparecer en ninguna de las posteriores ediciones (1958: 46-53).

188. Existe una edición moderna del texto, a cargo de G. Mazzochi (Hernando de Ludueña. *Doctrinale di gentileza / Doctrinal de gentileza* [edición bilingüe castellano-italiano], Liguori, Napoli, 1998). Este texto del italiano Hernando de Ludueña es un reflejo de eje Valencia-Nápoles, que será determinante en la evolución de los gustos y las formas.

189. La *Questión de amor* (Valencia, 1513) es uno de estos textos portadores de verdaderos cancioneros.

190. Rodríguez-Moñino observa que Balenchana se equivoca: «Si Balenchana hubiese visto las ediciones de 1514, 1517, 1520 habría podido observar que la de 1527 se limita a copiar el texto de ellas en su propio orden —y hasta con sus propios errores—» (1958: 24).

no añade nada nuevo a las dos anteriores, salvo algunas correcciones útiles (por ejemplo, Costana por Constancio).

Con estas primeras cinco ediciones (1511, 1514, 1517, 1520, 1527) se cierra un ciclo primitivo cuya principal característica es la fidelidad a la estructura primigenia de la obra (Rodríguez-Moñino 1958: 24).

La copia casi servil de los textos de 1517, 1520 y 1527 respecto a 1514, pone al descubierto las falsas adiciones que seguían marcándose con el mencionado símbolo †. En efecto, con la quinta edición concluye lo que podemos denominar una línea «pura» en la trayectoria editorial del *Cancionero*. Dentro de ella, hay que diferenciar dos grupos: de una parte, el texto de 1511 que no vuelve a repetirse; de otra, los de 1514, 1517, 1520 y 1527 que, salvo lo ya indicado, son idénticos y prescinden de unas doscientas piezas presentes en 1511, añadiendo casi otras tantas. Con respecto a las alteraciones sufridas por el *Cancionero general* en el periodo comprendido la primera y la quinta edición, podemos afirmar, con Rodríguez-Moñino que, si el compilador es el mismo que imprime en Nápoles (1526) el Paraíso de amor en coplas, nada impide pensar en que al menos los volúmenes anteriores a esta fecha estuviesen supervisados por el (1968: 52).

Las cuatro ediciones siguientes (1535, 1540, 1557, 1573) corresponden a una nueva etapa editorial, cuya tónica general son las constantes modificaciones o mutilaciones que van alejando a la obra del que fue el plan original de su autor. Sevilla es la ciudad donde se imprime la sexta edición por Juan Cronberger, bien representativa de esta nueva línea «impura». La portada se encarga de anunciar las correcciones y enmiendas, a buen seguro impuestas por el nuevo clima espiritual de la España de 1535. Por otro lado, además, el prólogo original ha sido eliminado y sustituido por una advertencia en la que se informa al lector de la supresión de algunas piezas «deshonestas y torpes» y de la incorporación de «otras muchas así de devoción como de moralidad».

Pese a las expectativas que crea esta advertencia, las mutilaciones son relativamente pocas respecto a la edición e 1527, aunque hay algunas significativas, como la desaparición del «torpe y deshonesto» *Pleito del manto*. En cuanto a las adiciones, hay que notar algunas importantes: la edición de unas justas poéticas sevillanas (esto es, poesía de circunstancias) y la adición de una serie de obras devotas al principio y al final de la obra, buscando un marco o estructura cerrada.¹⁹¹ En 1540 aparece reimpresa la obra por el mismo impresor, idéntica en todo a la de cinco años antes, hasta el extremo de que pueden ser confundidas. El hecho de que no se reimprima en España después de esta fecha le parece a Antonio Rodríguez-Moñino un síntoma de decadencia de esta clase de poesía:

Hacia 1550 la poesía del *Cancionero general* estaba virtualmente muerta, aunque no enterrada, con excepción de algunas cancioncillas y villancicos. Todavía rebrotes del añejo gusto exhumaban de cuando en cuando algunos de sus textos. Harto significativo es el hecho de que desde 1540 no se imprima en España: las dos únicas ediciones son de Amberes, remanso, reducto y final trinchera del arcaísmo literario español (1958: 33).

191. Antonio Rodríguez-Moñino facilita una lista de composiciones que se añaden a la edición de 1535 (1958: 70-72), así como una tabla de todos los romances que incluye (1958: 99-104).

En las dos siguientes ediciones, el cambio de ubicación supone también un cambio de orientación y recepción.¹⁹² La población en lengua española residente en Amberes garantiza el éxito de la octava y novena edición (Amberes, Martín Nucio, 1557; Amberes, Martín Nucio, 1573).

La de 1557 elimina el prólogo, la advertencia que figuraba en tiradas anteriores y el nombre del primer compilador.¹⁹³ Esta edición supone también un cambio en la factura editorial: desaparece el *Cancionero general* como obra cara y aparece un nuevo concepto de libro manual (Rodríguez-Moñino 1958: 38) —idea que ya había puesto en práctica la *Segunda parte del Cancionero* (Zaragoza 1552), de la que hablaremos más adelante—. El texto sigue la edición de 1517 y las siguientes, excepto en algunos aspectos que buscan la seducción de la moderna sensibilidad poética, como la inclusión de algunas obras petrarquistas y la creación de un apartado de «obras nuevas», que equivale a «inéditas». Algunos de los cambios que incorpora hacen sospechar a Rodríguez-Moñino que esta edición se planeó en Londres en el año 1555. Aunque se publica bien entrado el siglo XVI, este cancionero es una buena muestra de la poesía del primer renacimiento. Entre estas poesías, algunas de ellas muy notables, alternan los endecasílabos italianos con las coplas castellanas de arte mayor y menor y con las formas de la poesía popular o popularizada.¹⁹⁴

Al agotarse esta última, el mismo Nucio lanza la novena y última edición en 1573. Dicha edición no añade nada a la anterior, aunque es la primera de la que se expurgan por completo las obras de burlas.¹⁹⁵

Pero el *Cancionero general*, obra vastísima y ambiciosa en sus propósitos, ejerció otras muchas influencias en el panorama lírico a lo largo del siglo XVI.¹⁹⁶ La primera en el tiempo es el *Cancioneiro geral*, obra que recopila Garcia de Resende en 1516 a imitación de la de Castillo, enciclopedia de la poesía cortesana de tiempos de don Juan II y don

192. Rodríguez-Moñino insiste en esta idea más adelante: «En 1557 el *Cancionero general* era cosa muerta en España, donde soplaban vientos poéticos muy distintos de los que airearon en 1511; solo se explica su aparición antuerpiense como un acto de pura nostalgia de gente que se halla fuera de su tierra y quiere volver los ojos a una época de mocedad o a un clima del país nativo» (Rodríguez-Moñino 1958: 40). A la luz de posteriores investigaciones, la anterior afirmación es bastante discutible. La edición en Amberes no fue una fuga ni una «trinchera»; de hecho, algunas de las mejores ediciones de los años 40, 50 y 60 se producen en aquella ciudad.

193. *Cancionero general que contiene muchas obras de diversos trovadores antiguos, con algunas cosas nuevas de modernos, de nuevo corregido e impreso*. La edición de 1573 tiene la misma portada.

194. Para la convivencia entre ambas tradiciones, véase el trabajo clásico de Lapesa (1982a): «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, pp. 145-171.

195. Los textos nuevamente añadidos al *Cancionero general* entre 1514 y 1573 pueden leerse en A. Rodríguez-Moñino, ed. (1959): *Suplemento al Cancionero general de Hernando del Castillo (Valencia, 1511)*, Valencia, Castalia.

196. Para una descripción detallada de las obras que se citarán a continuación (características tipobibliográficas, índice de primeros versos, etc.), véase el *Manual bibliográfico de Cancioneros y romanceros* de Antonio Rodríguez-Moñino (1973).

Juan Manuel I,¹⁹⁷ mucho más interesante incluso, desde el punto de vista de la uniformidad y la cronología, que el cancionero castellano (Rodríguez-Moñino 1958: 21).¹⁹⁸

De este otro lado de la Península, el eco de Castillo también se dejaría notar muy pronto. Rodríguez-Moñino desmiente la idea de Menéndez Pelayo (1944-46, III: 207), según la cual el *Cancionero llamado guirnalda* recopilado por Fernández de Constantina (ca. 1515)¹⁹⁹ precedió al de Castillo y fue su fuente de inspiración; como demostró Foulché-Delbosch, fue antes bien al contrario: Constantina saqueó el *General*, y solo en un caso mejoró la lectura.

Otra derivación importante es el *Cancionero de obras de burlas provocantes a risa* (1519), cuya fuente es la sección de burlas del 11CG, pero que añade un poema inédito, la *Carajicomedia*, parodia obscena de la conducta amorosa cortesana.²⁰⁰ Perdida su integración como variedad temática del *Cancionero general*, no hizo fortuna como obra independiente, pero, dada su naturaleza popular, sí pudo dar lugar a alguna literatura de pliego suelto como el *Padre nuestro de las mujeres*.

En lo tocante a los pliegos sueltos —formato popular de la literatura desde finales del siglo xv—, no es fácil precisar su relación con el *Cancionero general*, dada la falta de documentación sobre su localización, inventario y tiradas.²⁰¹

Por otro lado, contamos con un breve cancionero, el *Dechado de galanes*, especie de compendio sintético de las primeras ediciones de la obra de Castillo.²⁰² El *Espejo de ena-*

197. Del *Cancioneiro geral* existe una edición moderna; véase Aida Fernanda Dias, ed. (1990-1993): *Cancioneiro geral de García de Resende*, Imprensa Nacional - Casa de Moeda, Lisboa. La misma autora ha elaborado una antología temática de la obra en plena sintonía con la obra de Castillo; véase A. F. Dias (1998): *Cancioneiro geral. Antologia tematica*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, vol. V.

198. El cotejo entre esta y las primeras ediciones del *Cancionero general* resulta muy interesante en lo concerniente al estilo, la teoría de los géneros o el fenómeno de la castellanización literaria. Para las relaciones del *Cancioneiro geral* con la poesía cuatrocentista, véase A. F. Dias (1978): *O «Cancioneiro geral» e a poesia peninsular de quatrocento (contactos e sobrevivência)*, Coimbra, Almedina.

199. *Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes y elocuentes decires de diversos autores*. Índice de composiciones de este cancionero en Rodríguez-Moñino (1958: 82-88). El *Cancionero de Fernández de Constantina*, como es conocido entre los críticos, fue editado en 1914 por Foulché-Delbosch, a petición de la Sociedad de Bibliófilos Madrileños.

200. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 90-91). Hay varias ediciones modernas de la obra. Una de las más relevantes, por sus cuidadosas y útiles anotaciones, es la de L. Usóz (Madrid, 1841), reeditada por J. A. Bellón y P. Jauralde (Madrid, Akal, 1974). Digna de mención es la edición facsímil de A. Pérez Gómez (Valencia, 1951). En la última década del siglo xx, F. Domínguez, vuelve a editar el texto (Valencia, Albatros, 1978).

201. Listado de pliegos sueltos fechables antes de 1540 (tomados del registro de D. Fernando Colón), en Rodríguez-Moñino (1958: 115-126). Para el estudio de los pliegos, es indispensable la consulta del *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo xvi)*, Madrid, Castalia-Editora Regional de Extremadura (Col. Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 12), 1997, edición corregida y actualizada del *Diccionario de pliegos sueltos* de A. Rodríguez-Moñino, llevada a cabo por A. L. Askins y Víctor Infantes.

202. Se trata del *Dechado de galanes en castellano, en que se contienen diversas obras de diversos autores*. Durante mucho tiempo, esta obra era conocida únicamente de forma indirecta gracias al *Regestrum* de Colón, que da noticia de ella y elabora una tabla de las composiciones que contiene. El ejemplar descubierto en fechas recientes confirma la estrecha dependencia con respecto al *Cancionero general*. Cf. F. Bacchelli (1986): «L'edizione del *Dechado de Galanes*, Sevilla, 1550», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 7, pp. 187-196. Para la relación del *Dechado* con la tradición textual del *Cancionero general*, véase también G. Caravaggi (2003): «Un eslabón perdido en la cadena cancioneril: el *Dechado de galanes*», en *Cancioneros en Baena. Actas del II Congreso Internacional Cancionero de Baena (In memoriam Manuel Alvar)*, ed. Jesús Serrano Reyes, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 63-85.

*morados*²⁰³ (ca. 1535-1540), salido de la imprenta de los Cronberger, deriva, asimismo, de nuestro cancionero. De cuarenta y cuatro composiciones que lo componen, no menos de treinta se hallan en el *Cancionero general* —11CG es la fuente—, ordenados según ciertas pautas de clasificación. Aparte del de Castillo otras fuentes para el *Espejo* son la *Guirnalda*, el *Cancionero* de Velázquez de Ávila y algunos pliegos sueltos (Rodríguez-Moñino, ed. 1951).

La sección de romances nutriría otra serie de obras. Después de publicar obras de gran éxito comercial como *La Celestina* o el *El Cortesano* de Castiglione, Martín Nucio decide publicar lo más selecto del romancero viejo español; es así como nace el *Cancionero de Romances*, publicado en Amberes (1547-1549), un florilegio cuya elaboración advierte que no ha sido tarea fácil y, que desde luego, no es definitivo (corrupción de textos, omisión de romances...). Las fuentes principales son, como apuntó Menéndez Pidal, una serie de pliegos sueltos y el *Cancionero general* (36 de los 150 romances que incluye proceden de Castillo).²⁰⁴

Volviendo a la poesía lírica, los treinta y siete poemas del *Vergel de amores*,²⁰⁵ caprichosa selección sin orden que nos plantea numerosos problemas de atribución, son descendientes del *Cancionero general*. Con todo, el éxito del *Vergel* animó a su impresor, Esteban Nájera, a publicar una *Segunda parte del Cancionero general* (Zaragoza 1552).



Portada de la Segunda Parte del *Cancionero General* (Zaragoza, Esteban Nájera, 1552)

203. *Espejo de enamorados, guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diversos autores*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 96-97). Editó esta obra en 1945 Ramón Menéndez Pidal y en 1951 A. Rodríguez Moñino.

204. Para el contenido del *Cancionero de romances*, véase Rodríguez-Moñino (1958: 98-104).

205. *Vergel de amores recopilado de los más excelentes poetas castellanos así antiguos como modernos*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 98-106). Cf. Rodríguez-Moñino, ed. (1950): *Cancionero llamado Vergel de amores* (Zaragoza, 1551), Madrid, Castalia.

Se trata de una reducción en octavo del de Castillo, que, por cierto, conserva su estructura básica.²⁰⁶ Las ediciones que sirven de fuente son las que constituyen la segunda etapa de la línea «pura», es decir, 1514, 1517, 1520 y 1527, pero también hay materiales de otras fuentes, sobre todo de pliego suelto. Se trata, en realidad, de una falsa segunda parte porque no solo no completa sino que reproduce buena parte del *Cancionero general*.²⁰⁷



206. *Segunda parte del Cancionero general agora nuevamente compilado de lo más gracioso y discreto de muchos afamados trovadores*. Contenido del volumen en Rodríguez-Moñino (1958: 108-114).

207. No obstante, Rodríguez-Moñino alude a un *Cancionero general de obras nuevas nunca hasta ahora impresas* (Zaragoza, 1551) que podría ser la primera parte de este cancionero. Véase su estudio introductorio (1956: ix-xxviii).