

LA POETICA DEL
MARQUES DE SANTILLANA

Thesis for the Degree of Ph. D.
MICHIGAN STATE UNIVERSITY
ARMANDO GONZALEZ PEREZ
1970



3 1293 10276 6452

THESIS

LIBRARY
Michigan State
University

This is to certify that the

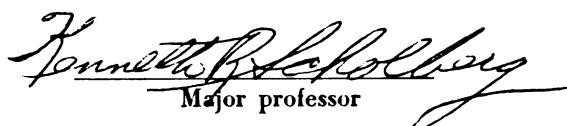
thesis entitled

La Poética
del
Marqués de Santillana
presented by

Armando González Pérez

has been accepted towards fulfillment
of the requirements for

Ph.D degree in Spanish


Major professor

Date May 15, 1970

O-169



B-133

T-144

ABSTRACT

LA POETICA DEL MARQUES DE SANTILLANA

By

Armando González-Pérez

Al estudiar la prolífica producción literaria de don Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, es evidente que nos encontramos ante un escritor que trabajaba su arte con esmero y deliberación tanto en las concepciones teóricas fundamentales como en los aspectos técnicos. Asimismo, la afición e interés por el saber universal de la época le acompañó durante toda su vida y él fue uno de los primeros eslabones en el desarrollo del humanismo español que habría de tener su apogeo durante el reinado del Emperador Carlos V.

Aunque los críticos están completamente de acuerdo en que algunas de las obras del Marqués son atisbos de una renovación literaria, no se ha hecho todavía un estudio sistemático de estos intentos innovadores y del proceso con que elaboraba su arte.

En la presente tesis he tratado de dar a conocer mejor este aspecto de la obra de Santillana estudiándola a través de los tres principales metros que empleó y analizando aquellos recursos estilísticos que, a mi juicio, contribuyen a realzar y embellecer su lenguaje poético.

Este estudio consta de cuatro capítulos. El primero, dedicado a su producción en arte menor, incluye la poesía trovadoresca, culta amorosa y doctrinal. Mi propósito es mostrar la admirable labor de depuración y el exquisito gusto que Santillana exhibe en sus versos de inspiración popular donde verdaderamente se halla el estro de su poesía. Asimismo se señala el empleo gradual del prurito cultista y hasta qué punto llega a entender y asimilar las nuevas manifestaciones artísticas que se aunaban en su espíritu.

El segundo capítulo versa sobre el arte mayor y tiene como objeto mostrar las características especiales de este metro en la poesía del Marqués. Utiliza un dodecasílabo bipartito cuyos hemistiquios son, por lo común, senarios y de gran flexibilidad rítmica. Santillana muestra en el empleo del verso de arte mayor una curva ascendente; es decir que va perfeccionándolo de un poema a otro. Tal consciente uso alcanza su mayor expresión en la "Comedieta de Ponza" que, por la grandeza de la visión, la hábil estructuración y la sostenida

alegoría, se considera también la obra cumbre del Marqués en esta clase de poesía narrativa.

En el tercer capítulo, trato de establecer la importancia que Santillana tiene como el primer poeta que emplea conscientemente el endecasílabo y la forma del soneto en nuestra lengua. Asimismo, se señala su mérito como uno de los principales precursores del petrarquismo en la lírica castellana. La valoración artística de los "Sonetos fechos al itálico modo" muestra que la infructuosidad del Marqués al tratar de aclimatar esta forma en la lengua castellana se debió principalmente a los obstáculos que le presentaba la época, todavía no madura para poder recibir tal innovación. Los sonetos de Santillana pecan de varias imperfecciones, pero éstas se hallan todavía un siglo después en los endecasílabos empleados por reconocidos sonetistas como Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza.

El último capítulo se dedica a analizar los recursos poéticos más importantes por medio de los cuales el Marqués trata de estilizar la lengua. El símil, la metáfora y, en general, el mundo de las imágenes señalan la riqueza de su lenguaje poético. De igual modo, el manejo seguro de la anáfora, la paronomasia, el paralelismo, el encabalgamiento, etc., demuestra su voluntad de belleza estética.

LA POETICA
DEL
MARQUES DE SANTILLANA

By

Armando González-Pérez

A THESIS

Submitted to
Michigan State University
in partial fulfillment of the requirements
for the degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

Department of Romance Languages

1970

G-61423
10-23-70

Copyright by
Armando González-Pérez
1971

INDICE

Capítulo	Página
INTRODUCCION	1
I. LA POESIA DE ARTE MENOR. ANALISIS DE LOS PRINCIPALES POEMAS ESCRITOS EN ESTE METRO	9
II. LA POESIA DE ARTE MAYOR. ANALISIS RITMICO DE LOS POEMAS ESCRITOS EN ESTE METRO, ESPECIALMENTE LA "COMEDIETA DE PONZA"	68
III. VALORACION ARTISTICA DE LOS "SONETOS FECHOS AL ITALICO MODO"	114
IV. EL ESTILO. ANALISIS DE LOS PRINCIPALES RECURSOS ESTILISTICOS QUE EMBELLECEN SU LENGUAJE POETICO	158
CONCLUSION	205
BIBLIOGRAFIA	205
APENDICE	247

INTRODUCCION

La poesía castellana del siglo XV, según observa el crítico Pedro José Pidal en su introducción al Cancionero de Baena (1851):

. . . era una de las manifestaciones más brillantes del saber. . . un adorno indispensable para distinguirse en las cortes y brillar entre las damas . . . el arte de trovar era cualidad muy necesaria en lo que por entonces se consideraba un "caballero"; es decir, la personificación del valor, del pundonor, de la galantería y la discreción.¹

Estas cualidades de un buen poeta suponían honra y fama y don Iñigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, logró cumplirlas airosamente según lo atestiguan su bella y prolífica producción literaria y la alta estima de que gozaba en los cenáculos poéticos de aquella época caballeresca y galante. El poeta Gómez Manrique le encomia hasta la hipérbole al considerarle "el sabio más excelente" de donde "mana toda sabiduría" y capaz de "enmendar las obras del Dante:"

O fuente manante de sabiduría,
Por quien s' enoblecen los reynos d' España
.....

Vos soys de los sabios el más excellente,
E de los poetas mayor que Lucano,
.....

¹Cancionero de Baena. Edición de Pedro José Pidal (Madrid, 1851), pág. XXVIII.

En la poesía los más sabidores
Vos tienen eletto para su mayor.

.....
Con vos que enmendays las obras de Dante.²

Juan de Mena, en la "Coronación" o "Camicleos", finge ver, mediante el aparato alegórico, la coronación del Marqués en el Parnaso. Además, el poeta cordobés en otro de sus poemas le llama el "Perfetto amador del dulce saber,/ Maestro d' aquello que más nos aplace."³ Y Hernando del Pulgar, en sus "Claros varones de Castilla", completa maravillosamente la semblanza físico-moral de este célebre magnate del siglo XV al decirnos que:

. . . fue hombre de mediana estatura, bien proporcionado en la compostura de sus miembros e fermoso en las facciones de su rostro. . . Era agudo e discreto e de gran corazón que ni las grandes cosas le alteravan ni en las pequeñas le placía entender. En la continencia de su persona e en el razonar de su fabla mostrava ser hombre generoso e magnánimo. . . Era cortés e honrador de todos los que a él venían, especialmente de los hombres de ciencia. . . Los poetas decían por él que en corte era gran Febo por su clara gobernación, e en campo Aníbal por su grand esfuerzo. . . Solía decir a los que procuraban los deleytes que mucho más deleytable debía ser el trabajo virtuoso que la vida sin virtud. . . Tenía grand fama e claro renombre en muchos reynos fuera de España; pero reputaba muy mucho más la estimación ⁴ entre los sabios que la fama entre los muchos. . .

² Inigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, Obras. Edición de Amador de los Ríos (Madrid, 1852), págs. 326, 328. La mayoría de las citas de las poesías del Marqués se han sacado de esta edición excepto cuando se especifique.

³ Ibid., pág. 317.

⁴ Hernando del Pulgar, Claros varones de Castilla. Ed., y notas de J. Domínguez Bordona (Clásicos Castellanos, 1923), págs. 39-40, 46-48.

Santillana, consciente de tales ditirambos y atenciones y del elevado concepto en que se tenía la poesía, insiste a través de su producción literaria en la superioridad del lenguaje medido sobre la prosa:

Me esfuerzo a dezir que el metro ser antes en tiempo é de mayor perfección é más autocridad que la soluta prosa. . . ¿E quién dubda que asy como las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarnescen é acompañan los desnudos árboles, las dulces voces é fermosos sones non apuesten é acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de qualquier arte, pesso é medida?⁵

Pero el Marqués, indudablemente, no descuelga gallardamente por encima de sus contemporáneos sólo por su alto concepto teórico de la poesía y la amplitud de cultura sino por la gracia, donaire y soltura con que su musa recorrió las corrientes literarias de la época y las renovaciones e innovaciones que él infundió en la expresión poética en lo que concierne al estilo, el buen gusto y el lenguaje. Santillana, desde luego, no rompe completamente con las formas prescritas, pero su poesía anticipa inquietudes artísticas que llegarán a su apogeo un siglo después. El ilustre crítico Menéndez y Pelayo afirma que difícilmente se hallará una figura más representativa en la corte literaria de Juan II que la del señor de la Vega, debido a que en su espíritu convergen las tendencias y nuevos ideales del buen gusto.⁶

⁵ Santillana, Obras., págs. 3-4, 10.

⁶ Marcelino Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos (Madrid, 1927), V, págs. LXXVIII-LXXIX.

En efecto, junto a Juan de Mena, es el poeta más importante y la figura que mejor encarna la esencia de esta época de transición que se ha denominado "pórtico del Renacimiento."⁷ La importancia literaria del Marqués, como la de Alfonso el Sabio, es doble ya que junto al literato hallamos al mecenas cuyo interés por las palpitations del espíritu universal de su tiempo se refleja en los magníficos códices encontrados en su biblioteca de Guadalajara⁸ donde formó una pequeña corte poética. Este dinamismo y apasionado interés por el saber fue una constante en la vida de don Iñigo, según nos dice de uno de sus coetáneos, el bachiller Antón de Zorita.

. . . que por trabajado e cansado que sseades, assy por guerras como por otras honestas ocupaciones, como por negocios familiares é otros muchos trabajos que nunca fallescen, non es dia al mundo que libros de philosophos ó poetas, é aun de Escriptura Sancta, como ystorias non leades, robando al reposo é folganza de vuestra cama algunt tiempo, el qual en aqueste honesto é loable officio sin ocio empleade.⁹

Además de su importantísima contribución teórica y práctica al desarrollo del humanismo español, Santillana

⁷ Angel Valbuena Prat, Historia de la literatura española (Barcelona, 1964), I, págs. 260-261.

⁸ Mario Schiff, La Bibliothèque du Marquis de Santillana (París, 1905). Consultese también Rafael Lapesa, La obra literaria del Marqués de Santillana (Madrid, 1957), págs. 309-312.

⁹ Citado en la introducción de Amador de los Ríos a las obras del Marqués. Pág. CXXII.

se destaca también por sus azarosas actividades políticas. Hijo de don Diego de Mendoza, almirante de Castilla, y de doña Leonor de la Vega, nació en Carrión de los Condes en 1398 y murió en su palacio del Infantado, en Guadalajara, en 1458. Su existencia, por tanto, abarca los reinados de Juan II y Enrique IV en que la más eficaz forma de derecho era la violencia debido a la patente debilidad de la monarquía frente a las exigencias de la nobleza. Santillana, como es bien sabido, era uno de los principales representantes de esta nobleza en completa rebelión contra los débiles monarcas. Las continuas contiendas políticas que sostuvo el Marqués le inspiraron varios poemas entre los cuales se distinguen el "Diálogo de Bías contra Fortuna" y el "Doctrinal de privados" donde aun después de consumada la tragedia de Valladolid se muestra implacable contra el desdichado Condestable.

La dinámica y genial figura del Marqués de Santillana ha sido objeto ya de algunos valiosos volúmenes que estudian los aspectos más interesantes de su producción literaria. Aunque la crítica está unánimemente de acuerdo en que algunas de sus obras son verdaderos anticipos de una renovación literaria, predominio del gusto por lo greco-romano e italiano, no se ha hecho todavía un estudio sistemático del desarrollo de estas preocupaciones y el exquisito proceso artístico que el autor exhibe tanto en las concepciones teóricas como en los quehaceres técnicos

de la composición. El propósito de esta tesis es llevar a cabo dicho estudio y tratar de mostrar hasta qué punto Santillana llega asimilar el espíritu humanista y revitalizar la expresión poética tan fuertemente arraigada a los cánones establecidos por la poesía castellana anterior a él.

Esta tesis consta de cuatro capítulos que hemos dividido cronológicamente de la siguiente forma: a) arte menor; b) arte mayor; c) sonetos al "italíco modo" y d) estilística. El primer capítulo trata de mostrar el influjo gradual de la estética clasicomitológica e italiana y la habilidad con que el Marqués maneja el metro de arte menor donde verdaderamente se encuentra el estro de su poesía. El segundo, presenta una reseña histórica del desarrollo del arte mayor y trata de mostrar, a través de un análisis rítmico de sus poemas, el consciente empleo de este metro que Santillana pule gradualmente hasta alcanzar su mayor expresión en la "Comedieta de Ponza" la cual por la grandeza del asunto, la hábil estructuración y sostenida alegoría se considera también la obra cumbre del Marqués en este tipo de poesía narrativa. El tercero, tiene como objeto establecer la importancia de Santillana como el primer escritor consciente de endecasílabos y de su empleo de la forma del soneto en nuestra lengua. Asimismo, se señala su mérito e importancia como el precursor del

petrarquismo en la lírica castellana.¹⁰ En el cuarto y último capítulo, analizamos los mayores recursos poéticos por medio de los cuales el poeta trata de embellecer estilísticamente el lenguaje poético, lo que corrobora nuestra tesis de su consciente voluntad de belleza artística.

Nuestro estudio no pretende agotar todas las posibilidades que ofrece una producción poética tan abundante y variada como la del Marqués de Santillana. Sólo esperamos que sea una aportación que permita una mejor valoración artística de una de las mayores figuras literarias de la época que mejor encarna las esencias del siglo XV.

¹⁰ Joseph G. Fucilla, Estudios sobre el Petrarquismo en España (Madrid, CSIC, 1960), págs. XIII-XIV.

Abreviaturas

C. P.	<u>Comedieta de Ponza</u>
D. D. V.	<u>Defunssion de Don Enrique de Villena</u>
P. D. N.	<u>Preguntas de Nobles</u>
F. H. F.	<u>Favor de Hércules contra Fortuna</u>
R. a G. M.	<u>Respuesta a Gómez Manrique</u>
R. a M.	<u>Respuesta a Mena</u>
Or.	<u>Oracion u Oracional.</u>
C. de B.	<u>Cancionero de Baena</u>
C. del S. XV.	<u>Cancionero del Siglo XV.</u>
Inf.	<u>Infierno de los enamorados</u>
Str.	<u>Estrofa</u>

CAPITULO I

EL ARTE MENOR

La poesía del Marqués de Santillana muestra una admirable y exquisita reelaboración artística, tanto en el plano externo como el interno, que revitaliza la expresión poética y según observa el hispanista italiano Ferruccio Blasi, se destaca por:

Un soffio rinnovatore, una nuove fragranza poetica, una musicalità fresca e goia, un senso edonistico della vita e un sentimento delicato, carezzevole, che si esprime poeticamente con un' eleganza rinascentiale, caratterizzando la poesia del Marchese di Santillana. . . Ebbe il Santillana il gusto artistico della classicità, derivi essa dalla poesia latina di Orazio o dalle orazioni di Cicerone, dalla poesia provenzale o da aquella italiana, e vogheggio costantemente una poesia aristocratica e raffinata per construzioni sapienti e combinazioni stilische, rivelando un culto particolare per la forma.¹

Nuestro objeto en este capítulo sobre el arte menor, que se ha dividido en a) poesía travadoresca; b) poesía culta y c) poesía didáctica, es tratar de mostrar este desarrollo en los tres géneros poéticos e indicar la elegancia, delicadeza y belleza con que el Marqués expresa sentimientos amorosos, galantes y sentenciosos.

¹Ferruccio Blasi, "La 'Serranilla' Spagnuola," Archivum Romanicum, XXV (1941), págs. 106-107.

Además, siendo Santillana uno de los poetas del siglo XV de más riqueza formal, indicaremos sus renovaciones e innovaciones en este orden que se completará y complementará en los capítulos II y III.

Poesía Trovadoresca

Las "Serranillas"

La crítica está completamente de acuerdo en cuanto a los valores poéticos de las serranillas del Marqués de Santillana. Su más eminente biógrafo, Amador de los Ríos, considera que en estas composiciones resalta la gracia, sencillez y dulzura que el autor supo imprimirle a este género poético.² Por otro lado, Menéndez y Pelayo añade que:

La gracia de la expresión, el pulcro y gentil donaire del metro, prendas comunes a todas las composiciones cortas del Marqués de Santillana, llegan a la perfección en estas "Serranillas," de las cuales unas parecen exhalar el aroma de tomillo de los campos de la Alcarria, mientras que otras más agrestes y montaraces, orean nuestra frente con la brisa sutil del Moncayo,³ nos transporta a las tajadas hoces lebaniegas.

Las serranillas, en efecto, son composiciones breves mediante las cuales se siente líricamente el paisaje y muestran una admirable labor de despuración

²Amador de los Ríos, Historia crítica de la literatura española (Madrid, 1865), VI, pág. 114.

³Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXIX. Consultese también Pierre Le Gentil, La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age (Rennes, 1949-1953) I, págs. 551-560.

artística que las ha convertido en un dechado de elegancia y delicadeza que se pliega a los más refinados gustos poéticos. Estos diez poemas obedecen en parte a las aventuras y andanzas del autor por tierras españolas. Las del "Moncayo" (I, II) y la de "Bedmar" (V) tienen por escenario los territorios de Agreda y Huelma durante sus campañas militares contra los aragoneses y los musulmanes del reino de Jaén. La "Vaquera de la Finojosa" (VI) pudo haberse escrito en una de sus estadías en Córdoba. La de "Loyozuela" (III), la de "Bores" (IX) y la de "Manzanares" (IV) se deben a sus correrías por las regiones de Buitrago, Liébana y Manzanares. Es interesante notar que este último territorio, del cual fue nombrado Conde, lo obtuvo, junto con el marquesado de Santillana, después de luchar al lado del Condestable en la batalla de Olmedo (1445). La de "Vytoria" (X), según la Crónica de Juan II (capítulos XIV y XX), se relaciona con el viaje palatino del Marqués a la provincia de Álava a donde fue a recibir a la princesa doña Blanca, hija del Rey de Navarra Juan II, que venía a desposarse con el príncipe Enrique IV de Castilla, más conocido en la historia como el Rey Impotente. Las fragmentarias serranillas (VII y VIII) obedecen a problemas especiales que explicaremos más adelante. La primera de éstas carece por completo de topónimos: la segunda,

empero, tiene como escenario el territorio de Buitrago.

Se supone que ambas fueron escritas alrededor de 1432-1433.⁴

Las serranillas del Marqués, según su entronque castizo o ultrapirenaico,⁵ podrían clasificarse en tres categorías: 1) serranillas, I, II, IV; 2) serranillas III, VI, IX; 3) serranillas V, VII, VIII y X. Las serranillas de la primera categoría se consideran las más antiguas. Estos tres poemas establecen la pauta estilística a seguir en los subsiguientes encuentros y desenlaces entre el caballero y la serrana. Además, ya se ven en estas tres composiciones rasgos característicos que aparecerán con mucha más frecuencia en sus otras serranillas de un más elevado nivel poético. Podría decirse que la armonía y equilibrada ponderación de dos

⁴ Para el desarrollo, cronología y posibles fechas de las "Serranillas," consultense los libros y artículos siguientes: Argote de Molina, Nobleza de Andalucía (Jaén, 1886), pág. 708; Menéndez y Pelayo, obra cit., CII-CIV; José Terrero, "Paisajes y pastoras en las serranillas del Marqués de Santillana," Cuadernos de Literatura, VII (1950), págs. 169-202; José Tudela, "El Marqués de Santillana por tierras de Soria," Celtiberia: Revista del centro de estudios sorianos, XXVII (1964), págs. 57-77; Crónica de Juan II, (Bib. de Aut., Esp.,) ed. de Cayetano Rosell (Madrid, 1953), II, capítulos II, XIV, XIX; págs. 491, 495 y 497, capítulos XIV, XX, págs. 565, 569; Vicente García de Diego, Canciones y decires (Madrid, 1913, Clásicos Castellanos), págs. 275-301; Lapesa, obra cit., págs. 52-53.

⁵ Ramón Menéndez Pidal, "La primitiva poesía lírica española," Estudios literarios (Madrid, 1920), págs. 224-227.

corrientes dispares en estos poemas del Marqués señalan unas actitudes frente al arte muy características del autor: proporción, mesura y armonía. Santillana mantendrá esta postura renacentista en la mayor parte de su producción poética, según hemos de comprobar a lo largo de este estudio.

La primera de estas tres serranillas se inicia con un villancico de cuatro versos octasílabos en redondillas cruzadas:

Serranillas de Moncayo
 Dios vos de buen año entero,
 Ca de muy torpe lacayo
 Fariades cavallero.

El tema enunciado en esta estrofa de cabeza se desarrolla inmediatamente en cuatro estrofas cuyos versos de vuelta enlazan con la de introducción como en las antiguas muwăssāhan árabes y las danzas provenzales.⁶ El caballero-poeta, al ser confundido con un montero aragonés, es asaltado por la vaquera "Presso montero," pero después de convencerse de sus andanzas fronterizas, lo convida a compartir de su zurrón: ". . . Perdonat, amigo;/ Mas fol-gat ora commigo,/ E dexat la montería." La finida, única

⁶ Ramón Menéndez Pidal, "Cantos románicos andaluces," Boletín de la Real Academia Española, XXXI (1951), págs. 210-214. Consultense también R. Menéndez Pidal, "Poesía árabe y poesía europea," Bulletin Hispanique, XL (1938), págs. 340-345; 354-389; A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen-Age (París, 1925), págs. 430-433; Martín de Riquer, La lírica de los trovadores (Barcelona, 1948), págs. LVIII-LIX; Le Gentil, obra cit., págs. 270 y sigs.

entre las diez serranillas, resume deliciosamente con un fuerte sabor picaresco este primer encuentro afortunado:

Entre Torellas é el Fayó
Passaremos el febrero.
Díxele: "De tal ensayo,
Serrana, soy placentero.

El mismo desenlace favorable ocurrirá en otras dos serranillas (IV, IX), pero la repulsa la sufrirá también en otras tres (II, V, VI); mientras que en las restantes actuará como consejero o se contentará con subrayar la lozanía del encuentro o ensalzar a la moza cuya belleza es sólo superada por la de la amada.

La segunda serranilla, mucho más breve, desarrolla el tema en coplas de siete versos octosílabos. Los primeros cuatro versos de la estrofa forman una redondilla abrazada abba y los últimos tres un tercetillo abb que se enlaza con el villancico de introducción. Ya en el saludo, típico de este género poético, se distingue el donaire, refinamiento y delicadeza de este poemita: "Dixe: --Dios te salve, hermana;/ Aunque vengas d' Aragón,/ Desta serás castellana." El requiebro amoroso, empero, es en balde porque la hombruna serrana, fiel compañera del vaquerizo de Morana, le rechaza con el "dardo pedrero." Esta, por cierto, revive el tipo de serrana forzuda, acostumbrada a asaltar a los caminantes de las sierras, que ya había vivido literariamente en el Libro de Buen Amor.⁷

⁷ Menéndez Pidal, "La primitiva . . ." pág. 218.

Los mismos resabios tradicionales hallamos en la tercera y última serranilla de este grupo (IV) escrita en el mismo metro, pero con la peculiaridad de unir la vuelta y cabeza por medio de un sólo verso:

Por todos estos pinares
 Nin en Navalagamella,
 Non vi serrana mas bella
 Que Menga de Manzanares.
 (Introducción)
 Que me dedes la cintura,
 O entremos á braz partido;
 Ca dentro de esta espessura
 Vos quiero luchar dos pares.
 (estrofa de vuelta)

Además, esta delicada evocación se complementa con la hermosura de la heroína cuya belleza primitiva queda enmarcada por la sensualidad agreste del paisaje. Pero la sin par Menga de Manzanares no sólo atrae por sus atributos físicos. Igual que las pastoras ultrapirenáicas,⁸ posee una voz dulce, arrulladora y clara como el agua cristalina:

Vi serrana estar cantando:
 Salvela, segunt es uso,
 E dixe: -Serrana, estando
 Oyendo, yo non m' escuso
 De facer lo que mandáres.

Estas composiciones, como se ha podido comprobar, muestran características de un refinado gusto cortesano que Santillana alcanza por medio de un admirable proceso de reelaboración y depuración estética. La del Moncayo

⁸ Blasi, obra cit., pág. 112.

es más clara que el alba de mayo, la de Anón es gentil y lozana, pero Menga de Manzanares es mucho más bella que las otras dos y atrae por otros atributos además de los corporales. Ninguna de las tres, a pesar de algunos incidentes animados, llega al nivel violento de las serranas del Arcipreste de Hita. Con estas tres serranillas, en efecto, nos hallamos en los umbrales de un ambiente de mayor idealización y renovación estilística que el Marqués columbrará en la "Vaquera de la Finojosa." En este proceso ascendente, de exquisita finura aristocrática, convergen y se neutralizan, debido al buen gusto del poeta, las corrientes de la refinada pastorela transpirenaica o galaicoportuguesa y la castiza mucho más primitiva e ingenua. Esta segunda categoría comienza con la serranilla de Loyozuela en cuya introducción ya se hace hincapié en la belleza de la moza al prescindirse hábilmente de uno de los miembros comparados: "Después que nasci/ Non vi tal serrana/ Como esta mañana." Pero Santillana no se conforma sólo con la elevación estética de la protagonista al plano de categoría, sino que valiéndose de una metáfora compestre alude a su atracción física y evoca una delicada y sutil sensualidad:

De guisa la vi
 Que me hizo gana
 La fructa temprana.

El poeta, embelesado por su hermosura e impresionado por su sencillez, trata de superar el plano de desigualdad social elevando a la campesina al nivel de dama:

Decit ¿qué queredes? . . .
 Fablat verdadero:
 Yo le dixe asy:
 --Juro por Santana 9
 Que non soys villana.

Semejante procedimiento artístico lo encontramos también en la Mozuela de Bores cuyo atractivo físico queda subrayado por medio de un símil sencillo y lozano:

Mas vi la fermosa
 De buen continente,
 La cara placiente
 Fresca como rosa.

Su transformación social de serrana en dama se patentiza artificiosamente con la promesa del caballero-poeta de hacerse vaquerizo:

Señora, pastor
 Seré si queredes
 Mandarme podedes,
 Como servidor:
 Mayores dulzores
 Será a mi la brama
 Que oyr ruyseñores.

⁹ Leo Spitzer, "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories," Comparative Literature, IV (1952), pág. 21. "In the pastorela the original popular kernel of Begegnung and the frank debate centering on sexual enjoyment is overlaid more heavily with courtly didacticism, which teaches that a couple consisting of a knight and a rustic lass is ill-matched. Surely the subjective sub-genre of the cansó (canzone)--which describes not events but feelings, and only those feelings of a man abdicating sexual pleasure (so that this genre would be considered by a Dante as the most sublime lyrical form, worthy of a

Esta equilibrada y deliciosa mezcla de lo lírico con lo sensual "sin excesso" se acentúa en el desenlace, verdadero trasluz picaresco en que se pone de relieve la habilidad con que el Marqués sabía decir a medias las cosas:

Asy concluymos
El nuestro processo
Sin facer exceso,
E nos avenimos.
E fueron las flores
De cabe Espinama
Los encobridores.

Sin embargo, la soltura del lenguaje, la delicadeza y agilidad del metro corto y el gusto estético de la belleza por la belleza misma, tienen su culminación en la célebre serranilla VI cuyos valores poéticos han sido señalados unánimemente por la crítica: ". . . quedó como tipo eterno del género, perjudicando quizá con su misma pulcritud y gentileza a la justa fama que merecían compartir con ella otras hermanas suyas no menos frescas y sabrosas."¹⁰ En efecto, la finalidad de la "Vaquera de la Finojosa" es la expresión de la belleza superlativa. Indudablemente, Santillana logra un éxito en su acercamiento a la belleza-símbolo al hacer hincapié en lo emocional. Es decir, se prescinden de términos concretos

"tragic" style)--represents the last stage of the development of mediaeval lyrics, the farthest removed from popular basis of European lyricism."

¹⁰ Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. LXXX.

que la caractericen: cabellos, ojos, boca, dientes, labios, cuerpo, etc., pero se apela a la siquis. O sea, que las comparaciones que aparecen implican un término que se da como perfecto y que arranca del pensamiento. Amado Alonso en su excelente libro Estudios lingüísticos explica este concepto de la siguiente manera:

El pensamiento arranca del conocimiento de un objeto real (que aparece en la comparación), pero el nombre se refiere a un objeto virtual que se compara con él; no a una existencia dada, sino a una existencia dable. Este objeto es mental, pues siempre sorprendemos aquí el intento de crear un tipo de objetos a base del prototipo de que arranca el pensamiento. Lo privativo de aquel objeto alrededor del cual gira la frase, es elevado efímeramente a categoría. Mozas, sí ví; existencias de la esencia "moza," sí hay; pero de este nuevo tipo de "moza," con "tan" subido grado de hermosura, de éste no he visto ningún ejemplar.¹¹

La proposición de la belleza símbolo (prototipo) es prevalente a lo largo de la "Vaquera. . ." No desaparece su hermosura en la introducción "Moza tan fermosa" sino que se reitera mediante el estribillo ". . .vaquera/de la Finojosa" o delicados y lozanos símiles como el siguiente:

Non creo las rosas
de la primavera
Sean tan fermosas
Nin de tal manera.

¹¹ Amado Alonso, Estudios Lingüísticos: Temas españoles (Madrid, 1954, Gredos), pág. 175.

Ni la rosa reina de la flores¹² se iguala en belleza a esta "Moza tan fermosa." Y en la siguiente estrofa al prescindirse del elemento comparativo se eleva completamente al nivel de categoría:

Non tanto mirára
Su muchá beldat
Porque me dexára
En mi libertat.

Libertad síquica porque todavía lleva muy dentro su beldad que le tiene prisionero según lo reiteran las dos últimas estrofas del poema:

Mas dixe - Donosa
(Por saber quien era),
¿Dónde es la vaquera
De la Finojosa? . . .
Bien como riendo,
Dixo-Bien vengades;
Que ya bien entiendo
Lo que demandades.

A pesar del diálogo, se mantiene una postura equidistante entre el caballero y la moza. A la pregunta emocional de él, la serrana contesta irónicamente: "Bien vengades;/ Que ya bien entiendo/ Lo que demandades."

Esta distancia se acentúa además mediante el paréntesis

¹² María Rosa Lida de Malkiel comenta cómo "para la lengua medieval, la rosa, por su peculiar prestigio, se sitúa como categoría aparte, no subordinada a la flor." Citado en Joaquín Artiles, Paisaje y poesía en la Edad Media (La Laguna de Tenerife, 1960) pág. 84. Véase también Ernesto Jareño, "La dualidad expresiva 'flor y rosa,'" Revista de Filología Española, XXXVII (Madrid, 1953), págs. 237-243. Artiles tomó la cita de doña Lida de Malkiel de este artículo. Leo Spitzer, "Fleur et rose synonymes par position hierarchique," Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid, 1954), I, págs. 237-243.

y el estribillo que, por cierto, completan la unicidad de la belleza de categoría en que el caballero piensa y añora.

Indudablemente, la destreza y maestría técnica así como la delicadeza, lozanía y elegancia estética convierten la "Vaquera de la Finojosa" en uno de los poemas más bellos y finos del Marqués de Santillana. Según observa el romanista Leo Spitzer, esta serranilla es uno de los poemas clásicos de la literatura castellana:

If a great classical poem is one which reaches the maximum effect with a minimum of effort and which embodying a long poetic tradition, surpasses it, our "serranilla" surely deserves that epithet: the author has . . . fused the genre of the genuinely Spanish "serranillas" (. . .) with that of the gentle Provenzal "pastorela," but has limited his narration of the amorous encounter to the (indirect) description of the falling in love of the male protagonist omitting, that is, all the outward detail that is generally presented in both genres. . .¹³

La tercera categoría de serranillas se podría clasificar como un tipo híbrido debido a convergencias y divergencias con las ya estudiadas. Las serranillas VII y VIII obedecen a circunstancias especiales. La primera, según doña Francisca Vendrell de Millás, es la antepenúltima estrofa de una serranilla escrita en

¹³ Leo Spitzer, "A Passage of Santillana's Serranilla V: Vaquera de la Finojosa," Hispanic Review, XXI (Filadelfia, 1953), pág. 137.

colaboración con otros dos autores.¹⁴ Le segunda, por otro lado, pertenece a la poesía de torneos poéticos, muy en boga por entonces.¹⁵ Su interés estriba principalmente en el artificio estrófico, métrico y rítmico que se mantiene entre esta copla y la réplica de Gómez Carrillo de Acuña.¹⁶ La serranilla de Bedmar (V), producto de las campañas fronterizas contra los moros granadinos, es el ejemplo típico de esta hibridización. Por un lado, se destaca por su elevado tono realista que indica un regreso al tipo tradicional:

Pellote negro vestía
E lienzos blancos tocava,
A fuer del' Andalucía,
E de alcorques se calzava.

.....

Díxome que d' un ganado
Quel guardavan en Racena,
E passava al Olivar,
Por cojer é varear
Las olivas de Ximena.¹⁷

¹⁴ Cancionero de Palacio. ed., con estudio y notas de Francisca Vendrell de Millás (Barcelona, 1945), págs. 44, 59.

¹⁵ Menéndez Pidal, obra cit., pág. 210.

¹⁶ Vendrell de Millás, obra cit., pág. 43. Véase también Lapesa, obra cit., pág. 52.

¹⁷ Terrero, obra cit., págs. 186-7., al hablar del localismo de esta composición observa que el vestido de la campesina". . . era el apropiado de pastora de clima de intenso frío e invierno" y que "El poeta capta dos notas esenciales de la comarca: trashumancia ganadera corta de la montaña a las vegas más abrigadas, y la recolección de la aceituna. . ." Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CII, ya había observado que esta serranilla brotó como flor de poesía fronteriza en medio de escenas de sangre.

Por otro lado, empero, el influjo provenzal se distingue con las galanterías del caballero-poeta y su recuerdo de la supuesta amada:

Si mi voluntat agena
No fuera, en mejor logar
Non me pudiera excusar
De ser presso en su cadena.¹⁸

El mismo motivo cancioneril se encuentra en la décima y última serranilla escrita alrededor de 1440. Los elogios de la moza guipuzcoana se expresan mediante una simple comparación cronológica con las serranas poetizadas anteriormente. El crítico José Berruego al referirse a esta serranilla afirma que:

. . . si literariamente no es la más bella ni la más conocida,. . . Sí tiene el encanto de poner en boca del máximo requebrador del siglo XV un elogio que coloca a la moza guipuzcoana por encima de las de Moncayo, de la de Bores y la de Bedmar, aunque cuando ellas--y la nuestra también queden por bajo de doña Catalina de Figuero . . a quien se refieren los tres últimos versos.¹⁹

.....

La verdat que tan lozana
Après la señora mía,
Non vi donna nin serrana.

Esta serranilla, sin duda, aventaja en elegancia y refinamiento a la de Bedmar y quizá a las del Moncayo, pero no creemos que aguante el cotejo con la innegable

¹⁸ Menéndez Pidal, obra cit., págs. 225-226. Consúltese también Blasi, obra cit., págs. 115-116.

¹⁹ José Berruego, "La décima Serranilla," Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, III (San Sebastián, 1947), pág. 249.

belleza estilizada de la Mozuela de Bores, la cual sólo queda por debajo de la inimitable e incomparable Vaquera de la Finojosa.

Todas las serranillas, indudablemente, reflejan el buen gusto del autor que, mediante una admirable reelaboración externa e interna, las reviste de una elevada delicadeza y exquisita elegancia estética sin perder, por esto, la ingenua belleza agreste natural de este género poético. Santillana revive tipos tradicionales, pero los dota de una finura y gracia aristocrática que se pliegan al gusto poético más exigente. En las serranillas, según afirma el insigne crítico Menéndez Pidal: ". . . nadie le niega la primacía sobre todos los cultivadores del género. Ni el socarrón Arcipreste, ni Mosén Fernando de la Torre, ni Pedro de Escavias, ni el atildado Bocanegra, ni Gil Vicente, pueden resistir el cotejo."²⁰

Dos Poemas a Sus Hijas

El "Cantar. . ." y el "Villancico. . ." que el Marqués dedicó a sus hijas son dos ejemplos más de esta consciente labor poética de nuestro autor. Asimismo,

²⁰ Citado en Jerónimo Toledano, "Las serranillas del Marqués de Santillana," Síntesis, IV (Buenos Aires, 1928), pág. 84.

las dos composiciones tienen estrechos vínculos estilísticos con las ya estudiadas Serranillas.

El "Cantar. . ." de acentuados rasgos pictóricos, se inicia con un equívoco cuya finalidad es facilitar al poeta la contemplación estética de su arte. O sea, la contemplación de la "belleza por la belleza" sin rasgos didácticos:

Dos serranas he trovado
A pré de áspera montaña.²¹

El equívoco es obvio ya que las dos "serranas" a que se aluden en el primer verso no son otras que dos damiselas (hijas del Marqués) sentadas en lujosas alfombras, acariciando, con uñas guarneidas de plata, unos perrillos blanchetes.

La "áspera montaña," por otro lado, no es más que un recurso artístico que ayuda a 1) desarrollar verticalmente la belleza femenina y 2) contrastar el "paraje sombrío" de la montaña con la irradiación luminosa que se desprende de la deslumbrante indumentaria de que están ataviadas las dos "serranas."

e de oro las crespinas
senbradas de perlas finas
rrubies e margaridas,
zafires e diamantes
axorcias ricas, sonantes
todas de oro labrado
.....

²¹Copiamos de la edición de Vicente García de Diego, obra cit., págs. 265-269.

sus ropas bien asentadas,
de aseytuní quartonadas,
de filo de oro brocado.

Pero el poeta, en su interés por la proporción y equilibrio del retrato femenino,²² no se contenta sólo con la descripción del tocador. En su visión total de la belleza femenina, describe con lujo de detalles los atributos corporales:

Carnoso, blanco e liso
cada qual en los sus pechos
porque Dios todos sus fechos
dexó quando fer las quiso;
dos pumas de paraíso
las sus tetas ygualadas,
en la su cinta delgadas
con aseo ordenado.

El poeta, embelesado por tan singular belleza, se incorpora silenciosamente a la composición y contempla sernamente su "recreación" sin romper, desde luego, su autonomía:

Los finojos he fincado,
segund es acostumbrado
a dueñas de grand altura:
ellas por la su mesura
en los pies m' an levantado.

El acierto técnico, por consiguiente, reside en la habilidad con que Santillana ha efectuado la transición del plano contemplativo (indirecto) al activo

²² María Rosa Lida de Malkiel, "Notas para la interpretación, influencia, fuentes y textos del 'Libro de Buen Amor,'" Revista de Filología Hispánica (Madrid, 1940), págs. 122 y sigs. Véase también Leo Spitzer, Lingüística e historia literaria (Madrid, 1965, Gredos), págs. 103-160.

(directo) sin introducir nada que perturbe la fluidez de la composición; a pesar de ser ésta una estrofa que se presta al diálogo. Además, la delicadeza y cortesía de la última copla subraya y completa la belleza de estas damiselas de "grand altura."

El crítico Rafael Lapesa considera esta composición quintaesenciada, artificial y defectuosa en cuanto a su estructura;²³ sin embargo, no señala sus valores intrínsecos y pasa por alto la idea de que el Marqués, tan conocedor de la técnica de su arte, tal vez no sea culpable de tales yerros.²⁴ Sea lo que sea, no se puede negar que este poema se considera un jalón en el desarrollo de la técnica poética del siglo XV al tratar de aprisionar la belleza por la belleza mediante el hábil empleo de las calidades plásticas y un verdadero triunfo del Marqués de Santillana.²⁵

²³ Lapesa, obra cit., pág. 65.

²⁴ Ramón Menéndez Pidal, "A propósito de 'La Bibliothèque du Marquis de Santillane' por Mario Schiff; París, 1905," Bulletin Hispanique, X (Burdeos, 1908), pág. 411. Consultese también Ramón Menéndez Pidal, Poesía árabe y poesía europea con otros estudios de literatura medieval (Buenos Aires, 1941), págs. 91-98. Parte del artículo que publicó anteriormente en Bulletin Hispanique, XL, (1938), aparece en esta edición posterior de Austral.

²⁵ Aristóbulo Pardo, "Tres modos de acercamiento a la belleza femenina en la poesía del Marqués de Santillana," Instituto Caro y Cuervo, XXII (Bogotá, 1967), pág. 24. Hacemos constar aquí que este artículo se ha empleado con bastante regularidad debido al enfoque de este capítulo. Sólo hemos escogido aquellas ideas que nos han ayudado a ampliar nuestra visión poética del Marqués.

El "Villancico. . ." y el anterior "Cantar"²⁶ se relacionan entre sí respecto a los protagonistas y al plano fundamental de la composición. Como en el "Cantar . . ." la ambigüedad inicial es sólo un pretexto para poder contemplar y, en este caso, oír a sus hijas cantar de amores.

La composición se divide en cuatro estrofas octosilábicas²⁷ entrelazadas armoniosamente por el embleso musical de cantarcillos populares en forma de estribillo. En el "Villancico" aparece también la floresta tradicional, pero aquí es más que un telón de fondo; juega un papel activo. El poeta al escuchar unos murmullos de voces se esconde detrás de unos arbustos para contemplar a tres gentiles damas que vienen quejándose del amor y de aquellos que lo perturban. El poeta permanece escondido

²⁶ Menéndez Pidal, "A propósito de . . ." pág. 409. Véase Lapesa, obra cit., pág. 63.

²⁷ Tomás Navarro-Tomás, en su admirable libro Métrica española (Syracuse, Nueve York, 1956), pág. 150, señala que "Hasta fines de este siglo (XV), el nombre de villancico no parece haber sido corriente para designar la forma métrica a que desde entonces se ha venido aplicando. Si se dio tal nombre a la poesía compuesta por Santillana para que la cantaran sus hijas, no se hizo en relación con su forma métrica . . . sino teniendo en cuenta el carácter popular de los estribillos mismos." Consultese también José Subirá, "El Villancico Literario-Musical," Revista de Literatura, XXII (Madrid, 1962), págs. 5 y sigs., para la evolución y empleo de este tipo de composición.

durante las dos primeras cancioncillas, pero al escuchar en la tercera que ellas tienen otro amor "Dexad al villa-no pene:/ véngueme Dios dile:" sale de su encondite triste y abatido:

Desque ya ovieron cantado
estas señoras que digo,
yo salí desconsolado,
como ome sin abrigo.

La aparición del confidente ignorado crea una nota discordante en el desarrollo temático y musical, pero se supera hábilmente mediante la incorporación de otra cancioncilla que el padre-poeta canta tristemente:

Sospirando yva la niña
e non por mí
que yo bien se lo entendí.

El acierto técnico del poema está, desde luego, como en el "Cantar. . . , " en la transición del plano contemplativo (inactivo) al plano funcional (activo) sin romper la fluidez musical ni la unidad temática. A propósito de lo que explicamos, observa el romanista Leo Spitzer que:

What is peculiar to Santillana's poem, is the artistry with which he succeeded in fitting together four distinct popular "refrains" which he collected and which he treated like so many old precious stones. . . . four persons are introduced, each with his own motive for singing his particular "villancico," three maidens representing three variant amorous attitudes and a rejected lover (who, we come to realize, can be only the father of the young girls). The final effect of the "concert of four voices" is that of love tempered by melancholy. . . -thus the popular "refrains," have been lifted by Santillana to the plane of subtle, reflective art.²⁸

²⁸ Leo Spitzer, "The Mozarabic Lyric," pág. 16,
Nota 18.

Esta postura reflexiva ante el arte tanto en el "Villancico. . ." como en el "Cantar. . ." supera los elementos didácticos que se podrían encontrar en ambas composiciones y, por consiguiente, hace posible una contemplación e interpretación de la obra de arte por sus valores artísticos y no por su tesis si es que la hay. O sea, que nos encontramos en los albores de la contemplación artística por su goce y alegría y no por su tesis didáctica: ". . . Santilla llega en su "Villancico, (nosotros añadiríamos el "Cantar. . ." también), gracias a un conjunto de factores, . . . a una 'armonía de todas las partes' en que hallamos ya los primeros acentos quizá todavía inconscientes, del Renacimiento español.:²⁹

Canciones y Decires

Según ha observado doña Francisca Vendrell de Millás, en su excelente introducción al Cancionero de Palacio (1945), hay una marcada diferencia entre estos dos tipos de composiciones. La "Canción" es breve, amorosa y va casi siempre precedida de un estribillo o estrofa corta que se repite entera o parcialmente al final de cada una de las coplas. Por otro lado, el

²⁹ Manuel Durán, "Santillana y el prerrenacimiento," Nueva Revista de Filología Hispánica, XV (Méjico, 1961), pág. 363.

"Decir," más extenso y de mucha más variedad temática, está compuesto regularmente de estrofas de ocho versos con rimas independientes y casi nunca encadenadas.³⁰ Además, el "Decir" comunmente termina con una "finida" que a veces en manos de Santillana se emancipa y llega a convertirse en una verdadera canción:

Guay de quien asy convida
E de mi tiempo perdido. . .
Pues non vos sea olvido
Esta canción por finida.³¹

Las "Canciones" y "Decires líricos" del Marqués se distinguen por la frescura, espontaneidad y elegancia con que se exhuman temas comunes de la lírica provenzal, mezclados con sentimientos propios, y la maestría con

³⁰ Vendrell de Millás, obra cit., pág. 96. Le Gentil, obra cit., pág. 263., afirma que "Le terme canción est nouveau; jusqu' à l' èpoque de Baena inclusive-ment, on s' était, en effet, normalement servi du galicien cantiga. Canción s' appliquait evidemment, à l' origine, à tout poème chanté. Mais, au moment où il répand dans les rubriques des cancioneros, il a pris une valeur tech-nique très précise, pour les raisons que l' on sait, la poésie chantée tendant à devenir presque exclusivement une poésie à forme fixe. Le sens s' est même restreint davantage encore, puisque canción ne désigne pas seule-ment une composition à forme fixe, par opposition aux composition strophique libres, mais encore un type par-ticulier de poème à forme fixe, par opposition à l' autre type qu' était le villancico."

³¹ Véase la canción "Bien cuydava yo servir," Santillana, Obras., pág. 434. El Marqués considera este poema como una finida del decir "Quando la Fortuna quiso." El decir "Yo mirando una ribera" termina también con unos lindísimos versos de una canción. Otro ejemplo es la canción "De vos bien servir" que Navarro-Tomás, obra cit., págs. 141-142, considera una desfecha. Para una relación de finida y desfecha, consultense H. R. Lang, "The Spanish 'estribote,' 'estrambote' and related poetic forms," Romania, XLV (1919), págs. 397-421; Le Gentil, La poésie lyrique. . . , II, págs. 174-179.

que se modulan los ritmos ágiles de la musa popular. Además, ambos géneros muestran claramente su consciente actitud ante la obra de arte y la posición artística entre sus coetáneos: "O si cantigas de amores/ yo fago, que algunos plegan/ certas, por dicho se tengan."³² Debe señalarse también que el influjo de la estética clasicomitológica es evolutivo y no llega a su completo desarrollo hasta los "Decires narrativos" y algunos "Sonetos." Las "Canciones", sin duda, están desprovistas de este recurso artístico y los "Decires líricos" muestran una equilibrada ponderación en su empleo.

Métrica.--El octosílabo, "el verso más popular y genuinamente español",³³ se emplea en casi todas las composiciones de principio a fin, pero en ocasiones se combina con tetrasílabos o pentasílabos. Sólo la canción "De vos bien servir" está escrita en hexasílabos. Las canciones, igual que las serranillas, reproducen en las estrofas la cabeza parcial o completamente. La copla de arte menor, de dos y tres rimas, se encuentra en nueve decires³⁴ en los cuales se alternan proporcionalmente la redondilla abrazada con la cruzada. El esquema de cuatro

³² Santillana, obras., pág. 425.

³³ Sebastián Bartina, S. J., Verso y versificación (Barcelona, 1955), pág. 30.

³⁴ Santillana, obras., págs. 423-427; 435-439; 454. Véase Menéndez Pidal, Poesía árabe. . . pág. 96. Jules Piccus, "Rimas inéditas del Marqués de Santillana. . ." Hispanófila, I (Madrid, 1957), págs. 23. 28, 30.

rimas aparece en coplas de pie quebrado, mixtas y castellanasy, según observa el crítico Pierre Le Gentil, puede considerarse una innovación en la poesía castellana:

Ce n' est qu' aux environs de 1450 que le parallelisme que nous soulignons cesse brusquement. L' influence provenzale et catalane se substitue, dans une certaine mesure, à l' influence de la France du Nord; s' inspirant des œuvres des derniers troubadours et de la strophe de "canción", les Castillans simplifient alors le huitain en lui adjoignant une quatrième rime. Cette transformation montre qu' après Juan de Mena et Santillana la poésie peninsulaire s' emancipe. . .³⁶

Santillana, en efecto, en búsqueda de la más adecuada forma de expresión, introduce en la lírica castellana nuevas formas poéticas o revitaliza las de vieja raigambre hispánica,³⁷ alcanzando en su mayoría frutos positivos.

La mayor parte de las "Canciones" y "Decires líricos" recogen fielmente, con elegancia y finura, las varias facetas del amor cortés; sin embargo, sólo

³⁵ Santillana, obras., págs. 418-422; 431-434; 440-443; Jules Piccus, obra cit., págs. 30-31. Debe señalarse también que muchas de las canciones tienen gran variedad en la rima.

³⁶ Le Gentil, obra cit., II, pág. 51.

³⁷ Los decires "Gentil dama, cuyo nombre" y "El Aguilando" introducen en la lírica castellana la forma epistolar amorosa y el favor amatorio pedido como regalo el día de la Epifanía:

Por tanto, señora mía,
Usat de piadosas leyes
Por estos tres santos Reyes
Y por el su sancto día.

Véanse también Le Gentil, obra cit., I, págs. 205, 209, 225-226. Lapesa, obra cit., pág. 89.

analizaremos unos cuantos poemas debido a que éstos serán suficientes para apreciar la soltura y habilidad con que el Marqués se acerca a la belleza femenina y la poetiza.

Las canciones "Ha bien errada opinión" y "Si tu desseas a mi" son ejemplos de este tipo de poesía concisa y de exquisita elaboración artística. La primera composición, basándose en el refrán popular "tan lejos de ojos/ tan lejos de corazón", desarrolla magistralmente el tema de la fidelidad a pesar de los dolores que trae consigo la ausencia de la dama idolatrada:

Ca yo juro, señora
Quánto más vos soy absente
Más vos amo ciertamente
E desseo toda ora.

Pero el poeta solicita de la amada que se acuerde de su sufrimiento para poder llevar a cabo su promesa:

Recuérdate de mi vida
Pues que viste
Mi partida é despedida
Ser tan triste.³⁸

El mismo tema del "vasallaje espiritual" se canta con singular delicadeza y agilidad rítmica en la segunda composición:

³⁸ Véanse las canciones "Ha bien errada opinion," "Recuérdate de mi vida" y "Señora, qual soy venido." Para el significado del "galardón," consultense Otis Green, "Courtly Love in the Spanish Cancioneros," PMLA, XIV (1949), pág. 271; A. J. Denomy, "Fin' Amors: the Pure Love of the Troubadours, its Amorality and Possible Source," Mediaeval Studies, VII (Toronto, 1945), págs. 139-207, especialmente 167-179.

Después que te conoscrí
 Me captivé
 E sesso é saber perdi
 En buena fe.

No importa que ella lo sepa o no. Lo importante es que él la desea y que servirá "Con grand razón." Santillana logra subrayar este estado anímico mediante el estribillo de verso de pie quebrado "En buena fe" que además, al entrecortar la fluidez del octosílabo, le añade al poema una musicalidad sincopada.

La idealización de la dama se continúa en los "Decires líricos" pero ya aquí comienza a notarse el influjo de la estética italiana y greco-romana en el empleo de las imágenes y el tono general de las composiciones. Sin embargo, esto no quiere decir que el Marqués haya roto con la poesía castellana previa; pues, en efecto, nunca lo hará.

El decir lírico "Non es humana la lumbre", igual que el soneto XIV, parangona a la doncella con la "donna angelicatta" de los poetas del "dolce stil nuovo."

Non es humana la lumbre,
 Que de vuestra faz procede:
 A toda beldat excede,
 Expressando certidumbre.
 Fuente de moral costumbre
 Doncella purificada,
 Do quiso facer morada
 La discreta mansedumbre:

Estas virtudes de la "doncella purificada" la ponen en línea directa con la Beatriz de los primeros tercetos

del Paradiso.³⁹ Pero en Santillana la "fuente de moral costumbre" acusa su modo de pensar moralizante. La yuxtaposición de belleza física y belleza moral revela las dos vertientes literarias, tradicional y renacentista, que se aunan felizmente en varios de sus poemas, según comprobaremos en el curso de éste y de siguientes capítulos.

En el decir "Quando la Fortuna quiso", se introduce en la lírica castellana los "opósitos" de la poesía trovadoresca y del petrarquismo.⁴⁰ Las quejas amorosas brotan en tropel a lo largo del poema mediante antítesis que caracterizan este tipo de composición:

Lloro e río en un momento
E soy contento é quexoso;
Ardit me fallo é medroso:
Tales disformezas siento;

Estas "disformezas" se acentúan en la siguiente redondilla abrazada mediante la polarización de la belleza femenina:

Por vos, donna valerosa
En cuyo aspecto contemplo
Casa de Vénus é templo,
Donde su imagen reposa.

³⁹ Dante Alighieri, La Divina Comedia, ed., notas y comentario de Natarino Sapegno (Napoli, 1957), pág. 786; versos 46-54; 58-66.

⁴⁰ Martín de Riquer, "'Stramps' y 'Midons' de Jordi de Sant Jordi," Revista Valenciana de Filología I (1951), pág. 37-44; 48-49. Lapesa, obra cit., págs. 86-87.

En efecto, nos apetece su belleza corporal, pero el calificativo "templo" implica veneración como si estuviéramos ante la misma castidad. El sentido dual de la metáfora mantiene el equilibrio entre la apetencia física y el respeto señorial que infunde la "donna valerosa."⁴¹ Son estas contradicciones o dualidades las que encierran sus desdichas y le tienen en los umbrales de la muerte:

Ordenó que yo acabasse
Como el triste de Narciso:

.....

Qual del cisne es ya mi canto
E mi carta la de Dido.⁴²

El empleo de estas imágenes clásicas es, indudablemente, un verdadero acierto ya que difícilmente podría haberse escogido otras que expresasen con tal exactitud el estado anímico del enamorado.

Semejante procedimiento artístico se halla en "Caliope se levante" que representa el tipo de poesía galante. En esta poesía de homenaje, la dama cantada no

⁴¹ Pardo, obra cit., pág. 13.

⁴² Carlos Bousoño en su libro Teoría de la Expresión Poética (Madrid, 1962), pág. 217, al hablar de la teoría de los colores explica la efectividad de las contraposiciones de la siguiente manera: ". . . más que ver objetos, vemos oposiciones entre objetos. Ahora bien: cuanto más fuerte sea esa oposición, más nítida, más individualizada será la representación que de las cosas nos forjemos. Un color blanco muy puro resalta más lo vemos mejor al lado del negro que junto a un blanco grisáceo y el color rojo destaca con más vigor frente al verde que frente al anaranjado." Lo mismo podría decirse de los sentimientos síquicos. El dolor se hace más insopportable frente a la alegría, la fealdad sobresale frente a la belleza, el desaire frente al amor, etc.

ejerce ningún influjo amoroso sobre el poeta. Se la poetiza con creciente tendencia hacia el retrato, hacia una representación plástica de la belleza femenina.⁴³

Valiéndose del pretexto de la insuficiencia de su lengua poética, el poeta se dirige a la Musa Caliópe para que acuda personalmente, con el arpa de Orfeo, a loar la belleza de la reina castellana Doña María de Aragón:

Calióope se levante
e con la harpa de Orfeo
las vuestras virtudes cante.

Y como en la composición anterior, la belleza de la reina es dual. Es decir que su belleza física y moral ha sido compuesta por deidades mitológicas que el poeta ha ido manejando según sus propósitos:

Vénus vos hizo heredera,
E Palas de su destreza.
E Diana. . .
Pensó de vos procurar
Honestat. . .
E Juno con alegría
Vos dexó su buen fablar.

Y, desde luego, no podían faltar en esta hipérbole extendida las dimensiones angelicales de la reina que completan su belleza dual elevándola al nivel de categoría:

⁴³Pardo, obra cit., pág. 6. El poema aducido junto a los dedicados a la Condesa de Fox y el de la reina castellana Isabel de Portugal forman un bella trilogía de la poesía laudatoria del siglo XV.

El vuestro angélico viso
 Por cierto non deve nada
 Al que la sancta embaxada
 Descendió del parayso.

Estos modos de acercamiento a la poetización de la belleza femenina mediante metáforas duales son únicos en el siglo XV⁴⁴ y señalan, por cierto, el creciente influjo del prurito cultista en la poesía amatoria del Marqués. Este tipo de poesía amorosa, en efecto, se desarrollará plenamente mediante un grupo bien determinado de poemas de corte erótico que establecen en la poesía castellana la norma y pauta a seguir en este género poético: "Compuso el Marqués poemas amorosos más extensos que lograron en su tiempo mucho crédito y fueron imitados por Guevara, Garci-Sánchez de Badajoz y otros trovadores de la última época."⁴⁵

Poesía culta amorosa

De este bien determinado grupo de poemas, la "Querella de Amor" y la "Visión" podrían considerarse composiciones de transición tanto en el estilo como en la concepción amorosa. La "Querella . . . ,"⁴⁶ es el poema de este grupo que menos se adhiere a la corriente literaria de imitación dantesca o petrarquista. Su ficción alegórica se limita a la herida simbólica del

⁴⁴ Ibid., pág. 14.

⁴⁵ Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXXIV.

enamorado: "Vi un home ser llagado/ de un gran golpe de flecha." La "Visión" se distingue también por la sencillez y belleza con que se presenta la personificación alegórica de las tres virtudes: "Firmeza," "Lealtad" y "Castidad." Ambas composiciones se relacionan temáticamente con los cánones formales del amor cortés, pero difieren en los procedimientos estilísticos y apetencias poéticas.

La "Querella . . ." se divide estructuralmente en dos niveles estilísticos. El primero es el diálogo y sirve como vehículo para expresar las reflexiones⁴⁶ del poeta a las desdichas del infortunado enamorado que se encarna simbólicamente, como era de esperar, en la legendaria figura del poeta gallego Macías:

Su cantar ya non sonava
Segunt antes, nin se oía;
Mas manifiesto se vía
Que la muerte lo aquexava.

El segundo plano, por otro lado, transmite armoniosamente las quejas del triste amador mediante fragmentos de cantares líricos ajenos⁴⁷ que Santillana ha sabido intercalar, igual que en el "Villancico. . . , " con maestría y exquisita delicadeza:

⁴⁶ Navarro-Tomás, obra cit., pág. 125, cree que esta composición es el precedente más próximo a la glosa que por entonces se comenzaba a ensayar. Le Gentil, obra cit., I, pág. 255.

⁴⁷ Marcelino Menéndez y Pelayo, Antología de poetas líricos castellanos (Madrid, 1944), I, pág. 117; II, pág. 147. Consultense también Vendrell de Millás, obra cit., pág. 89; Lapesa, obra cit., págs. 100-101; García de Diego, obra cit., págs. 163-167.

Cativo, de miña tristura,
 Ya todos prenden espanto,
 E preguntan qué ventura
 Es, que m'atormenta tanto.

Santillana logra en esta hábil selección de cancioncillas líricas ajenas un verdadero éxito ya que no sólo mantienen la unidad afectiva del poema sino que le añaden una elegancia y agilidad rítmica que ponen de relieve su melancólico lirismo. En la "Visión," también se rinde tributo y encomia a la amada: "Señoras, saber devedes/ que yo amo ciertamente/ la dueña más excelente/ que en el mundo fallaredes;" sin embargo, ya se nota un intento de superar las formas de arte y vida viejas con un espíritu nuevo de apetencias poéticas todavía sin pulimentar. Es decir que la concepción poemática de la "Visión" es mucho más compleja debido a sus concomitancias, convergencias y divergencias con la estética clasicomitológica e italiana.⁴⁸ Se establece claramente la distinción

⁴⁸ Diversas han sido las posturas que la crítica ha tomado en cuanto a las fuentes de la "Visión." El dantismo de la obra ha sido defendido por Le Conte de Puymaigre, La cour littéraire de don Juan II (Paris, 1873), II, pág. 39; Menéndez y Pelayo, obra cit., V, pág. CXXXV; Paolo Savj-López, Dantes Einfluss. . . (Neapel, 1902), pág. 9. Uso la traducción que me hizo Eckehart Bandemehr; Bernardo Sanvisenti, I primi influssi de Dante . . . (Milán, 1902), capítulo IV, págs. 127-196; Arturo Farinelli, Dante in Spagna-Francia-Inghilterra-Germania (Torino, 1922), págs. 110-113. Por otro lado, Chandler R. Post "Medieval Spanish Allegory," Harvard Studies in Comparative Literature (Cambridge, 1915), IV, págs. 193, 215-219; y La Gentil, obra cit., I, pág. 254, defienden la influencia francesa. Lapesa, obra cit., pág. 103, ampliando las ideas de J. Seronde, "Dante and the French Influence on Santillana," Romanic Review, VII (Nueva York, 1916), págs. 209-209, rechaza tal influencia y opta por una inspiración castiza que se halla en un

entre las formas de vida y cultura medioevas mediante un nuevo espíritu literario, pero no se rompe totalmente con la poesía castellana previa ya que se vacila entre las innovaciones y las fuertes raíces tradicionales. Esta postura ambigua entre una consciente inquietud y preocupaciones innovadoras y los diques establecidos por la tradición ambiental se exemplifica en sus otros decires cultos narrativos, especialmente el "Infierno de los enamorados," el "Triumphete de Amor" y el "Sueño."

Veamos.

El tema didáctico, común en la Edad Media, se destaca claramente en la primera composición. El "Infierno. . . , " siguiendo el tema de la penitencia amorosa, bosquejado suscintamente en la "Querella. . . , " inicia en la poesía castellana un tipo de poema en que, creando infiernos y poblándolos de desdichados enamorados, se trata de aleccionar contra los sufrimientos que trae consigo el amor.⁴⁹ Además, la obra muestra en su tono general y en la multitud de detalles una estrecha relación de dependencia con la corriente dantesca.⁵⁰ En las decir de Imperial. La fundición de las varias fuentes es tal en este poema que es difícil afirmar o contradecir una u otra hipótesis.

⁴⁹ Luigi Tonelli, L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento (Firenze, 1939). Consultese también José María de Cossío, Fábulas mitológicas en España (Madrid, 1952), págs. 21-22.

⁵⁰ Han estudiado sus fuentes Arturo Farinelli, obra cit., pág. 121; García de Diego, obra cit., págs. 1-48; Seronde, obra cit., págs. 199-208; Mario Schiff, obra cit., págs. 270-319.

primeras estrofas, en efecto, aparece la obligada "selva oscura" donde el poeta se ve asaltado por toda clase de fieras y alimañas, especialmente un "vestiglo" deformado que echaba "flama ardiente." Estando el poeta muy atemorizado frente al espantoso animal, se le aparece un apuesto, fuerte y gentil caballero ricamente ataviado que simbólicamente representa la castidad ante la luxuria del horrendo puerco.⁵¹ Este mancebo, "un omme que fermoso/ los vivientes nunca vieron/ ni aquellos que es-
crivieron/ de Narciso, el amoroso," resulta ser nada menos que Hipólito, el hijo de Teseo y entenado de Fedra, y que, según opina Menéndez y Pelayo, conocería el Marqués mediante las tragedias de Séneca.⁵² El casto amigo y siervo de Diana, como tantos otros que padecieron muerte por la castidad, vive en un valle lleno de deleites provisto por la diosa:

E morí segunt morieron
Otros, non por su pecado,
Que por donas padescieron

.....

E Diana me depara
En todo tiempo venados
E fuentes con agua clara . . .
En los valles apartados.

⁵¹ Mario Casella, "Rassegna critica degli studi danteschi," Bulletino della Società Dantesca Italiana (Napoli, 1914), pág. 35.

⁵² Menéndez y Pelayo, obra cit., V, pág. CXXX.

El poeta le confiesa al selvático joven, en perífrasis histórica, que es "De la partida donde nasció Trajano" queriendo decir España, cuna de emperadores, y que la Fortuna le trajo "a este siglo presente" para mostrarle "que amar es desesperanza" pues él mismo, desde su mocedad, es esclavo de sus cuitas amorosas.

Ca de cuerpo e corazón
me soy dado por syrviente
A quien dize que non siente
mi trabajo e perdición.

El providencial guía, para hacer más evidente los daños del amor, le invita a visitar el infierno de los enamorados donde todo es desconsuelo y desesperanza.

Ay (dixo), que bien sería
que siguiésedes mi vía,
por ver en qué trabajades
e la gloria que esperades
a vuestra postrimería.

No obstante su temor, el poeta accede al convite. Al llegar al "alcazar," rodeado de llamas, como la ciudad de Dite, y con una inscripción en la puerta de entrada que reza: "El que por Venus se guía/ Entre a penar su peccado,"⁵³ el guiado titubea pero el apuesto joven se encarga de disipar sus temores al explicarle que aquella morada es para después de la muerte y que la "flama" no es aplicable al cuerpo:

⁵³ Esta idea es una copia directa del Canto III del Infierno, verso # 9: "Lasciati ogni speranza, voi ch' entrate."

Ca el título que mirades
al ánima se dirige
tanto que el cuerpo la rrige
de sus penas non temades.

Después de una invocación un poco desvaída, se recoge el hilo de la narración y se pasa al "triste logar eterno" donde se expresa patéticamente el suplicio a que están sometidos los condenados:

E por el siniestro lado
cada qual era ferido
en el pecho, muy llagado
de gran golpe dolorido
por el qual fuego encendido
salía, que los quemava.

Condenados a estos tormentos están los más célebres amantes de la antiguedad: "Heuródize con Orfeo, Paris con Thesena, Eneas e Dido, Arquiles e Policena, et al." Por supuesto, entre ellos no podía faltar el más contemporáneo Macías a quien el poeta reconoce por su "fabla." Inmediatamente se entabla un extenso y melancólico diálogo, uno de los mejores en el poema, a través del cual el infortunado trovador gallego narra sus desdichas y le encarga al Marqués que al regresar a su "siglo" cuente sus desgracias: "digas que soy condenado/ por seguir d' Amor su vía."

La selección del legendario Macías acrecienta el fin moralizador de la obra por la sencilla razón de que era la figura que mejor encarnaba en la época los desengaños a que podía llevar el amor. El "Infierno . . . ,"
aunque de vez en cuando manifiesta nuevas tendencias

artísticas, es una obra de elevado tono tradicional según lo patentiza el asunto y su tono general. Desafortunadamente, Santillana sólo recoge de la Divina Comedia lo más exterior: ficción alegórica, episodios interesantes y algunas veces sentencias sabias, pero no cala en su profundidad filosófica.

Semejante incomprendión hallamos también en el "Triumphete de Amor." Este poema es como lo indica su título en diminutivo, estructura, contenido y desarrollo, una imitación de los "Trionfi" de Petrarca sin su análisis introspectivo. Sin embargo, el "Triumphete . . ." marca un paso de avance en la concepción del amor como razón de vida. En el "Triumphete . . .," se nota un avance en el aprovechamiento de símbolos que intensifican la pasión amorosa:

Vestían de aceytuní
Cotas bastardas, bien fechas,
De muy fino carmesí
Raso, las mangas estrechas;
Las medias partes derechas
De vivos fuegos brosladas,
E las siniestras sembradas
De goldres, llenos de flechas.

El "Sueño," uno de los decires amatorios más extenso y rico en elementos poéticos, puede considerarse también síntesis y culminación de estas nuevas manifestaciones que el Marqués ha venido ensayando tímidamente en sus otras composiciones. En efecto, esta obra, sin estar exenta de medievalismos o el lujo formal de la

retórica clásica, muestra una creciente preocupación y compenetración por problemas trascendentales que había señalado de pasada en algunas de sus otras composiciones: "Que vale humana deffensa/ A destino, poderío."⁵⁴

Este poema, desde muy temprano, mediante un animado debate entre el corazón y el seso pone de relieve su tesis cuya finalidad es mostrar la imposibilidad de luchar contra las fuerzas del amor, especialmente cuando la Fortuna está a su lado:

Ya mi sesso concluido,
Fallescido de razones
.....

Respondió desfavorido,
Diciendo:--Corazón, dí,
Ca del todo place á mí
Ya seguir el tu partido.

Pero el poeta no acata dócilmente este desenlace desfavorable. Después de meditar un poco sobre la situación, se da a la fuga con la esperanza de recobrar la libertad perdida (estrofa, XXIII). Al cabo de una semana de andar perdido "por selvas inusitadas," se topa con un venerable anciano de "buen semblante" y "fabla prudente" que resulta ser nada menos que Tiresias, el adivino de Tebas (estrofa, XXXV), que la aconseja usar el libre albedrío y buscar el auxilio de Diana: "Asy, buscat la deesa/ Diana de castidat." El prófugo, en búsqueda de

⁵⁴ Las estrofas II, IV, V, XXIII, XXXIII y LXV del "Sueño" muestran esta inquietud y preocupación del autor por el libre albedrío y el papel que juega la Fortuna en el destino del hombre.

la "deifica potencia," va a parar a "una placiente ríbera" donde unas ninfas, que forman parte del séquito de la diosa, están cazando. La bellísima descripción del delicado vergel tradicional y de las "vírgenes" ricamente ataviadas es, según ha indicado Menéndez y Pelayo, "lo más vivo y ameno del poema."⁵⁵ Y podría considerarse digno precursor del refinado soneto renacentista de Garcilaso titulado "Hermosas nymphas, que en el rio metidas." El ágil movimiento de estas octavillas armoniza a la perfección con el bellísimo episodio de las amazonas que Santillana parece regodearse al describir:

Ví fermosa montería
De Vírgenes, que cazavan
E los Alpes atronavan
Con la grand vocería:
.....

De cándidas vestiduras
Eran todas arreadas,
En arminios aforradas
Con fermosas bordaduras:
Charpas, é ricas cinturas,
Sotiles é bien obradas;
De gruessas perlas ornadas
Las ruvias cabelladuras.

Semejantes descripciones, de un marcado halago sensorial, se hallan cuando el poeta, siendo conducido por una de estas ninfas, pasa "Por calles fermosas/ Las quales mirtos é rosas/ Cubren odoryferando" hasta llegar a presencia

⁵⁵ Menéndez y Pelayo, obra cit., V, pág. CXXVI.

de la diosa que le embelesa con su deslumbrante belleza. La descripción de la belleza ascensional de Diana se relaciona con las de algunos decires líricos en que se trata de destacar su dualidad: física y moral:

Pero después la pureza
De la su fulgente cara
Se me demostró tan clara,
Como fuente de belleza.
Por cierto naturaleza,
Si divinidat cessara,
Tal obra non acabara,
Nin de tan gran sotileza.

.....

Abreviando mi tratado,
Non descrivo sus factiones. . . "56

No hace falta que se continúe con su descripción física porque ella es el símbolo de la belleza: ". . . su fulgente cara/demostróseme tan clara/como fuente de belleza."

Obtenida la ayuda de la diosa, el poeta se dispone a luchar contra las huestes enemigas de Amor. La batalla alegórica entre los ejércitos de Castidad y Amor se distingue por su valor expresivo, movimiento y sonoridad que, por cierto, anuncian favorablemente los versos sonoros y vigorosos de la batalla naval de la Comedieta de Ponza:

⁵⁶Véanse las decires "Calíope se levante," "Non es humana la lumbre," "Quando la Fortuna quiso" y "Non punto se discordaron." Las canciones "Quanto más vos mirarán," y "Dios vos faga virtuosa." Pardo, obra cit., pág. 15.

Los pendones desplegados,
 Las vanderas é estandartes
 Non tardaron d' amas partes,
 Desque alli fueron llegados.

Ya sonavan los clarones,
 E las trompetas bastardas,
 Charamías é bombardas
 Facian distintos sones:

Por último, en medio de una batalla feroz, el fugitivo, malherido, cae prisionero de Cupido y Venus cumpliéndose de esta manera los sueños présagos interpretados magistralmente mediante el debate entre el corazón y el seso. En balde han sido todas sus intentos de escape ya que no hay resistencia que se oponga a la fuerza y voluntad de la "inhumana Fortuna:"

Del qual soy appressionado
 En gravíssimas cadenas,
 Do padezco tales penas
 Que ya non vivo, cuytado

Esta prisión simbólica bajo la autoridad de "Pessamiento" pone de relieve el problema de la libertad y del destino del hombre. Además, reafirma la tesis del poema: imposibilidad de vencer la pasión erótica.

Otros decires cultos de arte menor, de mucho menos importancia poética, son el "Planto de la Reyna Margarida," la "Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi" y la "Canonización de los bienaventurados Santos, maestre Vicente Ferrer, predicador, e maestre Pedro Villacreces, frayre menor." Estos tres poemas, a pesar de sus divergencias temáticas, tienen análoga

disposición, técnica y estilo a los decires analizados más arriba. Pero, en realidad, sólo las dos primeras composiciones se relacionan con la poesía amorosa. La "Canonización. . ." obedece al tipo de poesía de inspiración religiosa que en su mayor parte escribió durante la fase postrera de su producción poética. Baste sólo mencionarla de pasada ya que no tiene nada de excepcional.⁵⁷

El "Planto de la Reina Margarida," escrito en coplas mixtas (septillas) con rima abba/cca, excepto la estrofa IX (abba/bba), es otro de los poemas híbridos del Marqués en el cual se aunán armoniosamente rasgos típicos de la elegía necrológica con los del decir amatorio:

⁵⁷ Los dos poemas marianos "Los gozos de nuestra Señora" y "A nuestra Señora de Guadalupe" cierran el ciclo de la poesía religiosa en el arte menor. Su manifiesta inferioridad y decadencia nos exime de analizarlo detenidamente. Baste sólo indicar que en medio de estrofas desafortunadas se hallan a veces bellísimos versos, que reflejan el más íntimo sentimiento religioso como en la "Canonización. . .," que se parangonan con las más bellas imágenes del vate riojano:

Gózate, flor de las flores
.....

Fontana de salvación
.....

Doncella de sol vestida
("Los Gozos. . .," estrofas,
VII, IX, XIII).

Inefable, mas fermeza
Que toda las muy fermezas;
Thesoro de sanctas cosas,
Flor de blanco lilio closa;"
(A nuestra Señora. . .," estrofa II).

Venit, venit, amadores
 De la mi flecha feridos
 E sientan vuestros sentidos
 Tormentos, cuytas, dolores;

Martín de Riquer hace poco a identificado a la célebre protagonista, "aquella que tanto amava," como la viuda del Rey Martín I, el Humano, que había sido objeto de encendidos versos amorosos que le dedicaron algunos poetas catalanes contemporáneos, especialmente Jordi de Sant Jordi.⁵⁸

Según lo indica el título, el poema es un lamento fúnebre en honor de la Reina Margarida de Prades fallecida en 1430. Pero no todo es llanto y lamento. Santillana en la primera parte de la composición traza un ameno y bello paralelo entre la reina y su amada para destacar la belleza de ambas: "Mas por cuanto hizo Dios/ Esmeradas estas dos/ De fermosura é bondades." Desafortunadamente, estos rasgos característicos de sus decires líricos desaparecen en la segunda mitad del poema al comprobarse que la muerta no es su dama:

-¡Ay amigo! non temades,
 Me dixo, pues la que amades
 Es viva, vos certifico.

Le segunda parte de la composición gana en solemnidad pero decae poéticamente debido al interés de

⁵⁸ Riquer, obra cit., págs. 24-25. Para una definición de la elegía, véase Wolfgang Kayser, Interpretación y análisis de la obra literaria (Madrid, 1965), Págs. 453-4.

elevar la composición al nivel de tan célebre y honorable figura. En efecto, la retahila de citas y nombres de figuras célebres de la antiguedad sólo sirve este propósito. Es decir que se estropea la amenidad que tipifica las primeras estrofas del poema:

Alli fueron los troyanos
 Con banderas rocegadas,
 E las fembras muy loadas
 De los pueblos sycianos:
 Alli fueron los de Athenas
 E las reynas de Micenas,
 E fueron los assyanos.

La "Coronación de Mossén Jordi de Sant Jordi," considerada de fuerte sabor erótico y uno de los primeros modelos de la poesía panegírica en la lírica castellana,⁵⁹ tiene estilísticamente algunos puntos de contacto con el "Planto . . ." Pero hasta aquí las semejanzas. La "Coronación . . ." se destaca por la sobriedad y elegancia con que se desarrolla el asunto y por la diafanidad y agradable cadencia musical con que fluyen sus versos en las evocaciones líricas:

Un prado de gran llanura
 Veía, con tantas flores
 Que sus diversos colores
 Ocultavan sin messura;
 En torno del qual passava
 Un flúmem, que cercava
 Con su muy gentil fondura.

⁵⁹ Post, obra cit., págs. 219; 232-233. Lapesa, obra cit., pág. 111.

o en los momentos más solemnes de la apoteosis cuando la diosa Venus "Materia de dictadores" otorga al poeta valentino la corona de laurel por sus "obras perfetas" y "sotiles tractados."

A las manos fue trayda
 Por una gentil doncella
 A la manífica Estrella
 Una guirlanda escogida:
 E dada é rescebida
 Fue con tal solepnidat
 Qual yo jamás por verdat
 Non vi en aquesta vida.

Poesía didáctica

La poesía didáctica o doctrinal del señor de Buitrago abarca un gran número de poemas bastante extensos que podrían clasificarse en dos categorías: a) los esencialmente morales, aparte los de asunto religioso, como el "Centiloquio," y el "Diálogo de Bías contra Fortuna," y b) los infiltrados de sentido político como las "Coplas contra don Alvaro de Luna" y el "Doctrinal de Privados."⁶⁰ Estos poemas, frutos de la experiencia y meditación, captan y exhuman con sobriedad, soltura, brío y reciedumbre las anteriores preocupaciones filosófico-políticas.⁶¹ Es por todas estas razones que

⁶⁰ Valbuena Prat, obra cit., pág. 264.

⁶¹ Además de los decires analizados anteriormente, véanse los poemas "Pregunta de Nobles" y el "Decir contra los aragoneses."

nos limitaremos a discutir sólo los poemas aludidos debido a que ellos prueban suficientemente los dones poéticos del Marqués, que supo imprimirle a este ciclo de poesías dignidad y profundidad de pensamiento.

Los "Proverbios . . .,"⁶² escritos en octavillas con semiestrofas simétricas de versos alternativamente plenos y quebrados con rima aconsonantada, fueron terminados por Santillana en 1437, por órdenes del rey Juan II, para la educación de su hijo el Príncipe don Enrique. El "Centiloquio," se puede comprobar en la división temática de sus dieciseis capítulos, es de un elevado tono moralizante. Por lo que concierne a su originalidad, es bien sabido que el Marqués se inspiró y bebió directamente de las fuentes del saber antiguo ya que él mismo lo atestigua en su grandilocuente prólogo:

Bienaveturado Príncipe, podría ser que algunos . . . dixiesen yo aver tomado todo, o la mayor parte de estos Proverbios de las doctrinas e amonestamientos de otros, asy como de Platon, de Aristótiles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio é de otros philosophos é poetas. Lo qual yo no contraderia; antes me place que asy se crea é sea entendido. Pero estos que dicho hé, de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros d' aquellos que

⁶² Para las fuentes de los Proverbios consultese el excelente artículo de Rafael Lapesa, "Los Proverbios de Santillana: contribución al estudio de sus fuentes," Hispanófila, I (Madrid, 1957), págs. 5-19. El Marqués, para facilitar la comprensión y educación del Príncipe, escribió unas glosas que corresponde a los proverbios siguientes: III, IX, XIX, XXVI, XXVII, XXXIX, XL, XLI, L, LI, LIV, LVI, LIX, LXIV, LXVIII, LXX, LXXXIV, LXXXVI, XCIII, XCIV.

por luenga vida é sotil inquisición alcanzaron las experiencias e cabsas de las cosas.⁶³

Pero esto no quiere decir que el Marqués conceda influencia directa de ningún autor sobre sus "Proverbios," ya que ellos pertenecen a una larguísima tradición oral. Lo importante es que cualesquiera que sean las fuentes de los "Proverbios," Santillana los acuña con su sello distintivo de poeta moralista. El Marqués, en efecto, aprovechándose hábilmente de las máximas de sus predecesores y añadiendo, de cuando en cuando, sus propias reflexiones, les ha dado a estas admirables composiciones gran originalidad. El proverbio siguiente puede considerarse un digno antícpio de las "Coplas" de Manrique:

Las riquezas temporales
 Presto fuyen
 E crescen é disminuyen
 Los cabdales
 Busca los bienes morales
 Ca son muros
 Firmes, fuertes é seguros
 Inmortales.

Estos consejos al Príncipe don Enrique contra la inestabilidad de las cosas terrenales nos hace recordar la primera estrofa de la Comedieta de Ponza o las profundas palabras de Bías cuando renuncia los goces de esta vida pasajera:

Sí; que non he devoción
 A ningunt bien enfigido
 Gloria o triunpho mundano

⁶³ Santillana, obras., pág. 28.

Non lo entiendo
 En sola virtud entiendo
 La qual es bien soberano.

Es por esto que al Marqués no se le puede acusar de ser un mero compilador como en su obra paremiológica: "Refranes que dicen las viejas tras el fuego." Santillana, hasta cierto punto, compila y coteja también en los "Proverbios . . . , " pero la diferencia es que en ellos interpreta, comenta y amolda las máximas de sus predecesores a finalidades propias. Sus "Proverbios . . ." son paradigma de moral y conducta para una época que se caracteriza por sus violentas guerras intestinas.

En cuanto a la estructura, se puede decir que el lenguaje sobrio, vivo y sencillo del "Centiloquio" armoniza con el diáfano y ágil movimiento del metro que evita la monotonía a veces frecuente en este género de poesía.

Semejante maestría artística se puede apreciar también en el "Diálogo de Bías contra Fortuna" escrito en ciento ochenta coplas de arte menor con el sexto verso de pie quebrado. La rima del "Diálogo . . ." es abba/cddc, excepto la copla número CLXIII cuyo esquema es abba/acca. Este poema filosófico-didáctico, según los juicios emitidos por la crítica, puede considerarse una de las mejores composiciones poéticas del Marqués:

Le Dialogue de Bias et de la Fortune est encore une oeuvre doctrinale, mais il y règne plus de mouvement

que dans le livre de Proverbes et l' on doit de considerer comme l' un des meilleurs poèmes de Santillane.⁶⁴

Menéndez y Pelayo amplía la evaluación literaria al añadir que "los pocos defectos que tiene desaparecen ante la luz de sus innumerables bellezas."⁶⁵ En efecto, el "Diálogo de Bías . . ." es un dechado de exquisita elegancia y profunda manifestación del espíritu humanista.

El poema, según lo explica el prólogo, fue escrito para consolar a su primo Fernán Alvarez de Toledo, Conde de Alba, que por entonces sufría cárcel por mandato del rey Juan II en una de las intrigas palatinas de aquella época de inquietudes políticas:

Con estos Ferreras me escriviste que algunos de mis tractados te enviasse por consolación tuya; é desde allí con aquella atención que furtar se puede de mayores negocios, é después de los familiares, pensé investigar alguna nueva manera, asy como remedios, o meditación contra Fortuna, tal que si ser podiesse, en esta vexación a la tu nobleza gratificasse, cómo non si assaz justas e aparentes cabsas a lo tal é á mayores cosas yo sea tenido. Ca principalmente ovimos unos mesmos abuelos . . ."⁶⁶

Santillana encontró la inspiración para la composición de este poema en la figura legendaria de Bías, uno de los siete sabios de Grecia, que reunía todas las características que él defendía y representaba: sabiduría, magnanimitad, valor y astucia política. El

⁶⁴ Puymaigre, obra cit., págs. 12-13.

⁶⁵ Menéndez y Pelayo, obra cit., V, pág. CXXXIX.

⁶⁶ Santillana, obras., págs. 146-147.

"Diálogo . . . , " tomando como base la célebre expresión: Omnia mea bona mecum porto; que quiere decir "todos los bienes mios conmigo los llevo,"⁶⁷ desarrolla un ameno, profundo e interesante debate entre estos dos personajes, alegórico el uno (Fortuna) e histórico el otro (Bías). El asunto del poema es la postura que asumen ambos protagonistas en cuanto a la vida y el destino del hombre. La Fortuna, caprichosa y arbitraria, insiste en su poder absoluto sobre el ser humano: "Sojudgados soys a mi/ Los humanos." Bías, por otro lado, niega tal ciego poderío y se propone mostrarle a la "deesa rodante," mediante su convicción "filosófica" (estoicismo) que las desdichas de la Fortuna por muy dolorosas que fueran no perturbarían el inviolable recinto de la conciencia de un hombre sabio cuya constancia es superior a todos los caprichos y mudanzas de la Fortuna: "Non son los varones magnos,/ Nin curan punto de ty." Ante postura tan arrogante, la Fortuna amenaza a Bías con toda clase de desdichas: pobreza, hambre, destierro, humillación, enfermedades, torturas y finalmente con la muerte. El sabio, fiel a su convicción, no se amedrenta y al final sale triunfante, más como un auténtico cristiano que como un filósofo estoico, al exclamar que la suprema

⁶⁷ Ibid., pág. 153.

felicidad no se haya en este mundo sino en una morada superior "Do cessan todas mudanzas:"

Este camino será
 Aquel, que faré yo Bías
 En mis postimeros días,
 Si te place ó pessará,
 A la bienaventuranzas;
 Do cantando
 Viviré, siempre gozando 68
 Do cessan todas mudanzas.

Esta síntesis ideológica de lo pagano y lo cristiano en un mismo poema pone de relieve las conjunciones de corrientes literarias que se aunaban en el Marqués. El completo entendimiento y asimilación de este espíritu humanista, que abarca gran parte de su producción literaria, se manifiesta concretamente en la célebre carta que remitió a su hijo Pero González de Mendoza que por entonces estudiaba en Salamanca: "E si carescemos de las formas, seamos contentos de las materias."⁶⁹ En efecto, el "Diálogo . . ." por lo general prescinde de la exhuberancia lujosa de su poesía

⁶⁸ Otis Green en su admirable artículo, "Sobre las dos Fortunas: De tejas arriba y de tejas abajo," Homenaje a Dámaso Alonso (Madrid, 1961), II, págs. 143-145, ha demostrado, muy en contra de la mayoría de los críticos, que el "Diálogo de Bías. . ." no es netamente estoico: "Creeríase que don Iñigo, por no romper la línea de su bello pensamiento, ha dejado fuera de la cuenta a la Fortuna cristianizada- de él tan conocida. Y no lo ha hecho. Por lo tanto, parece excesivo afirmar que el poema sea netamente estoico." Es decir que la Fortuna cristiana de la "Comedieta . . ." aparece aquí junto a la de un poder ciego y arbitrario.

⁶⁹ Santillana, obras., pág. 482. Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. LXXXII, considera esta carta "inestimable para la historia del humanismo español."

anterior. El lenguaje sobrio, conciso y sencillo se ciñe al nervio de la sentencia y es lo que caracteriza la mayor parte del poema. Ejemplo de esta sobriedad y el ágil movimiento del diálogo se encuentra cuando se describe la desolación que trae consigo la pobreza:

Fortuna.-	Huéspeda muy enojosa Es la continua pobreza.
Bías.-	Si yo non busco riqueza, Non me será trabajosa.
Fortuna.-	Fácil es de lo decir.
Bías.-	E de facer A quien se quiere abstener, E le place bien vivir.
Fortuna.-	Los ricos mucho bien facen: E aquellos que mucho tienen, A muchos pobres sostienen; Dan é prestan é complacen. Ca si juntas son riqueza E caridat, Dan perfection e' bondat E resplandor á franqueza.

O cuando la Fortuna trata de intimidarle con la misma muerte:

Fortuna.-	E por todos los dolores Dolencias é enfermedades E de quantas calidades Descrivieron los actores En toda la medecina, Passarás.
Bías.-	Moriré? . . .
Fortuna.-	Sí, morirás
Bías.-	Fazlo ya.
Fortuna.-	No tan ayna.

Difícilmente se logrará en la poesía de su época un diálogo de mayor flexibilidad artística que armonice tan a la perfección el fondo con la formas.⁷⁰

⁷⁰ El crítico Rafael Benítez Claros en su libro Visión de la literatura española (Madrid, 1963), pág. 28., afirma que el Marqués es "uno de los ágiles, quizás el más afortunado dialogante de la poesía medieval."

Pero no todo es patético en el "Bías . . ." De cuando en cuando, Santillana nos describe cuadros de extraordinaria belleza como el siguiente de los Campos Elíseos:

Erídano mansamente
Riega toda montaña,
Sin seguridat nin saña
Mas con un curso paciente
Cuyas ondas muy suaves
Facen son,
E dulce modulación
Con los cantos de las aves.

Tenemos aquí todos los componentes típicos del prado ameno que el Marqués ensayó con frecuencia en su poesía culta.⁷¹ Son por estos indiscutibles méritos poéticos y la dignidad y profundidad del pensamiento que el "Bías . . ." se ha comparado favorablemente con las famosas "Coplas" de Jorge Manrique:

Los que rutinariamente afirman que en el siglo XV no se hicieron más versos dignos de ser leídos que los de las "Coplas" de Jorge Manrique, nada perderían con dar una ojeada a este poema (Bías . . .) y otros tales, tan semejantes a aquel (Coplas) en su fondo y en su forma, y entonces quizá saldrían de su error y no disimularían ya su incuria con el manto de un buen gusto, ligero y desdeñoso.⁷²

Por último, para completar esta visión de conjunto de las inquietudes filosófico-políticas del Marqués

⁷¹Corriente pura y cristalina, verde pradería, trino de las aves y arboleada frondosa. Las estrofas II de "El Triumphete. . . ;" VIII, XXXVII, del "Sueño;" III, IV, de la "Vaquera de la Finojosa" III, "Coronación . . ;" son ejemplos también del "vergel medieval."

⁷²Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXXXIX.

y su aversión a don Alvaro de Luna, comentaremos las divergencias y convergencias que existen entre las "Coplas contra Alvaro de Luna" y el "Doctrinal de privados" que, por cierto, es su expresión definitiva en este género poético.

El crítico Rafael Lapesa, en su admirable libro sobre el Marqués de Santillana, cree que no existe la posibilidad de que el "Doctrinal . . ." sea una segunda versión de las "Coplas . . ." Su argumento se basa en el carácter aleccionador del "Doctrinal . . ." y la carencia de enseñanza en las "Coplas . . ." ⁷³ Todo esto es exacto o mejor dicho casi exacto debido a que un estudio comparativo de la primera parte de las "Coplas. . ." con el "Doctrinal . . ." revelaría mucho más que meras coincidencias estilísticas por haber sido escritas ambas composiciones por un mismo autor.

Las "Coplas . . .," escritas durante la prisión del Condestable por órdenes del rey Juan II, presentan un mismo plano estructural. Se dividen en dos partes como el "Doctrinal . . ." y muestran una estrecha semejanza en pensamiento y léxico. Veamos la prueba mediante

⁷³ Lapesa, obra cit., págs. 228-229. Francisco R. de Uhagón, "Un Cancionero del siglo XV con varias poesías inéditas," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos (Madrid, 1900), # VI, págs. 333-338; 390; y Mario Schiff, obra cit., págs. LXXIX-LXXX, habían señalado anteriormente cierta relación entre las dos composiciones pero un poco superficialmente.

una comparación paralela de las estrofas de ambas composiciones:

"Doctrinal . . ."

Agora, pues, vet aquí
Quanto valen mis riquezas
tierras, villas, fortalezas
Tras quien mi tiempo perdí
(estrofa III)

Tan eclipse de Luna
Qual ha fecho la Fortuna
(estrofa XX)

Piensse toda criatura
Que segunt en esta vida
Midiere, será medida
De lo qual esté segura.
(estrofa XXII)

"Coplas. . ."

Diote castillos y villas,
muchas tierras y cibdades,
grandes gentes y quadrillas
onores y divinidades.
(estrofa IV)

De tu resplandor, o Luna
te ha privado la Fortuna.
(introducción)

O Luna. . . eclipsada
y llena de oscuridad.
(estrofa XXIV)

Por medida que medias
ciertamente eres medido;
aquejlos que abatias
ya te traen abatido;
(estrofa XXIII)⁷⁴

Las "Coplas . . ." desde luego, no tienen el elevado tono moralizante del "Doctrinal . . .," pero los paralelos aducidos más arriba y el papel que se otorga a la inestable y caprichosa Fortuna parecen indicar que se las tuvo muy en cuenta al componerse el "Doctrinal . . .:"

La Fortuna que ayudo
a este sobir tan alto,
la su rueda reveso
y le hizo dar gran salto;
creo que nunca pensaste
que tal cosa avria lugar
sy no pienso moderar
pensaras tu gran contraste.⁷⁵

⁷⁴ Para las citas de las "Coplas . . ." copiamos del Cancionero Castellano del siglo XV, ed. de R. Foulché-Delbosc (Madrid, 1921), I, págs. 497-502.

⁷⁵ Véase también la estrofa XXII.

El "Doctrinal . . ." escrito unos meses después (1453)⁷⁶ a raíz de la ejecución del Condestable en Valladolid, es mucho más mesurado pero oculta a duras penas la profunda aversión que el Marqués sentía por don Alvaro de Luna:

¡O fambre de oro rabiosa! . . .
 ¿Quáles son los corazones
 Humanos, que tú perdonas
 En esta vida engañosa? . . .
 (estrofa IV)

De todos me enseñorée
 Tanto que de mi señor
 Cuydava ser el mayor
 Fasta que non lo cuydé.
 (estrofa XIV)

Mi soberbia y mi cobdicia,
 Yra é gula non te niego,
 Pereza, lascivo fuego,
 Envidia é toda malicia.
 (estrofa XLVI)

Grandes fueron mis peccados,
 Grand misericordia pido
 A tí, mi Dios infynido
 Que perdonas los culpados.
 (estrofa L)

Este monólogo, puesto en boca de la víctima antes de ser ajusticiada, es de un profundo patetismo y subraya el tono moral y artístico del poema. En "Favor de Hércules contra Fortuna," el "Soneto XXXI" y las mismas "Coplas . . ." Santillana alcanza a veces cierta elegancia poética pero queda muy por debajo del nivel artístico

⁷⁶ Crónica de Juan II. Biblioteca de Autores Españoles (Madrid, 1953), Capítulos I, III, págs. 676-684.

que exhibe en el "Doctrinal. . ." Este poema, en efecto, por lo original y sobrio del asunto así como por la estructura impecable y la reciedumbre y brío del metro puede considerarse una de las obras didácticas más importantes del siglo XV:

... es en el fondo una invectiva ferocísima, por el estilo de lo más acerbo que puede encontrarse en "Los Castigos" de Víctor Hugo o en las expansiones más rencorosas de la sátira política de cualquier tiempo . . . tiene sin duda acentos de los más energicos que pueden encontrarse en la poesía castellana del siglo XV.⁷⁷

Resumiendo, podemos decir que la poesía de arte menor⁷⁸ demuestra que el Marqués de Santillana logró ser cumplidamente uno de los mejores poetas de la esplendorosa y elegante corte literaria de Juan II. Su musa recorrió con flexibilidad, gracia y soltura las varias corrientes literarias que confluyeron en su espíritu ecléctico: provenzal, dantesca y doctrinal. Las "Serranillas," las "Canciones" y los "Decires líricos" pertenecen a la etapa juvenil y son pruebas evidentes de una admirable labor de depuración artística y sentido del buen gusto. Sus "Serranillas" son inimitables y, sin duda, no hay quien se le parangone en este género

⁷⁷ Menéndez Pelayo, obra cit., pág. CVII.

⁷⁸ El cuadro de conjunto de la flexibilidad del Marqués como versificador se completará y complementará en los siguientes capítulos al estudiarse el arte mayor y los sonetos al "itálico modo."

literario. Sus "Canciones" y sus "Decires líricos," por otro lado, cantan con gracia, elegancia y amenidad las varias facetas del amor cortés. La segunda etapa, siguiendo muy de cerca la estética greco-romana e italiana, se caracteriza por un estilo ostentoso y por inquietudes ideológicas que culminarán en una poesía reflexiva, fruto de la meditación y la experiencia. Este género poético es el que compone la tercera etapa y se distingue por un lenguaje sobrio, conciso, agudo y sumamente efectista. La mayoría de estos poemas son didácticos, pero de alto vuelo poético. Sin embargo, hay varios de manifiesta inferioridad y podrían considerarse como una señal de decadencia en los últimos años de vida.

Por lo que concierne a la técnica, se puede decir que estos poemas acusan ansias de renovaciones e innovaciones estilísticas. En efecto, Santillana, en búsqueda de la más adecuada expresión poética, no se encadena a las formas tradicionales sino que las revitaliza mediante su buen gusto. Las "Serranillas," el "Villancico . . . , " algunas "Canciones" y varios "Decires . . . , " etc., son ejemplos de estas tentativas renovadoras e innovadoras que caracterizarán su poesía de arte mayor, pero especialmente los célebres sonetos al "italílico modo" que estudiaremos en los siguientes capítulos.

CAPITULO II

EL ARTE MAYOR

El verso de arte mayor desde sus comienzos hasta nuestros días ha sido un metro sobre el cual se han expresado varias teorías. Las diferentes opiniones sobre este verso están estrechamente relacionadas con la muy debatida cuestión de si existen o no sílabas largas y breves en el idioma español.¹ Es por estas razones que juzgamos imprescindible, antes de comenzar el análisis del arte mayor en Iñigo López de Mendoza, indicar sucintamente las polémicas en torno a este metro, el acento y la cantidad silábica. Esperamos que esta reseña nos sirva para comprender y evaluar mejor el lugar que ocupa este verso en la poesía del Marqués de Santillana y el éxito que tuvo él al emplearlo en algunas composiciones; especialmente en la "Comedieta de Ponza."

Antonio de Nebrija, en su Gramática Castellana (1492), es el primer teórico del verso de arte mayor.

¹ Tomás Navarro-Tomás, "Historia de algunas opiniones sobre la cantidad silábica," Revista de Filología Espanola, VIII (1921), págs. 30-57.

Según el insigne humanista, este metro se compone de dos versos adónicos porque la versificación española no tiene más que un pie bisílabo: el espondeo; y un pie trisílabo: el dactílico. En el capítulo V del libro segundo de su "Gramática . . ." Nebrija se expresa claramente respecto a la cuestión de las cláusulas rítmicas:

Mas porque muestra lengua no distingue las sílabas luengas de las breves: e todos los géneros de los versos regulares se reducen a dos medidas: la una de dos sílabas: la otra de tres: osemos poner por nombre a la primera espondeo: que es de dos sílabas luengas: a la segunda dáctilo que tiene tres sílabas breves: porque en nuestra lengua la medida de dos sílabas e de tres: tienen mucha semejanza con ellos.²

En otro pasaje de su obra, el gramático nebricense amplifica la definición de las cláusulas rítmicas en relación con el origen de los hemistiquios regulares del verso de arte mayor. Según él, los latinos llamaron a este verso senario porque estaba compuesto de seis espondeos regularmente de doce sílabas y llevaba tres "assientos." En español, sin embargo, constaba sólo de dos assientos.³ Nebrija reconoce la acentuación pare del verso yámbico, pero opta por el espondeo por la falta de sílabas largas y breves en el castellano. El maestro de la reina Isabel la Católica afirma que para el espondeo la posición

²Antonio de Nebrija, Gramática Castellana, Editada por Ignacio González-Llubera (Oxford, Inglaterra, 1926), pág. 55.

³Ibid., pág. 63.



del acento es indiferente excepto, desde luego, cuando se trata de la última cláusula rítmica del verso. Además, añade que el espondeo podría encontrarse en cualquier verso, salvo en el adónico cuyas reglas son más complejas, acentuado de la siguiente forma: Un verso dimetro por sus dos assientos (sílabas acentuadas e inacentuadas):

"Hijo mío mucho amado"

Versos trimetros con dos assientos en cada tres pies uno (sílabas inacentuadas y acentuadas):

"No quiero negaros Señor tal demanda

"No puede aunque quiere cumplir vuestro
mando"

Y, por último, la combinación de un dimetro con un monometro (dos sílabas inacentuadas):

"Y sentimiento penado por amores"⁴

La definición del arte mayor que se nos da es la de un metro compuesto por un verso adónico doble que puede tener, y tiene frecuentemente, seis sílabas en cada hemistiquio cuando una de ellas es inacentuada y no se cuenta con las otras. En ocasiones uno o los dos hemistiquios pueden iniciarse con sílabas en anacrusis. Uno de los hemistiquios, o ambos, puede terminar en acentuación oxítona, y por consiguiente, se cuenta por dos e "hinche" la

⁴ Ibid., págs. 62-63.

medida del adónico.⁵ Además, de esto, Nebrija considera el arte mayor como un metro de carácter independiente.

El celebre gramático español habla de sílabas largas y breves, pero niega rotundamente la importancia de la cantidad silábica en la poesía castellana. Con acierto y nitidez hace la distinción entre la cantidad silábica y el acento al hablarnos de uno de los tres accidentes de la sílaba:

Tiene eso mismo la sílaba longura de tiempo, porque unas son cortas y otras luengas, lo cual sienten la lengua griega y latina; y llaman sílabas cortas y breves a las que gastan un tiempo en su pronunciación; luengas a las que gastan dos tiempos; como diciendo "corpora," la primera sílaba es luenga, las dos siguientes breves; mas el castellano no puede sentir esta diferencia, ni los que componen versos pueden distinguir las sílabas luengas de las breves, no más que la sentían los que compusieron algunas obras en verso latino en los siglos passados; hasta gora, por no se que providencia divina, comienza este negocio a se despertar.⁶

Las reglas establecidas por Nebrija influyeron singularmente en los perceptistas posteriores. Uno de los más sobresalientes es Juan del Encina. El autor del Arte de la poesía castellana al hablar de los géneros del verso, define el arte mayor en las siguientes palabras: ". . . si fuese de doze ya sabremos que es de arte mayor: assí como el mesmo Juan de Mena en las trescientas: Al muy prepotente don Juan el segundo."⁷ Más adelante,

⁵ Ibid., pág. 66.

⁶ Ibid., págs. 45-46.

⁷ Juan del Encina, "Arte de poesía castellana," ed., Menéndez y Pelayo, obra cit., V, pág. 41.

amplificando la definición, nos dice que si las dos sílabas del pie son breves valdrán ambas por una. Pero, al contrario, podrían contarse por dos si el verso termina en sílabas agudas.⁸ Tanto Encina como Nebrija comparten la definición de un verso interciso; o sea, que se puede dividir en dos. Empero, el dramaturgo, al referirse al acento, lo confunde con la cantidad silábica creando así una clasificación de sílabas largas y breves que, no obstante su inconsecuencia con la prosodia castellana, se repetirá a lo largo de la historia de la poesía española.

Los preceptistas Juan Díaz Rengifo y Alonso López Pinciano definen el arte mayor como un verso bipartito compuesto de "redondilla menor." Su número de sílabas fluctúa entre diez y catorce según su naturaleza oxítona, paroxítona o proparoxítona. El Pinciano, sin embargo, difiere de Rengifo al considerar tres acentos obligatorios en este metro que para él es, sin lugar a duda, el verdadero verso heroico de la poesía española.

Torno pues al metro castellano de doce sílabas; a este diría yo verso o metro heróico de mejor gana y con mas justa razón que no al italiano endecasílabo suelto que se ha alzado con nombre de verso heróico . . Ese verso es dicho arte mayor . . . que quiebra con el acento en tres partes, la una en quinta sílaba, y la otra en octava y la otra en undécima . .⁹ ."

Al muy prepotente Don Juan-el segundo.

⁸ Ibidem.

⁹ Alonso López Pinciano, Filosofía antigua poética, ed., Pedro Muñoz Peña (Valladolid, 1894), pág. 280. Para la definición de Juan Díaz Rengifo, consúltese su Arte poética española (Salamanca, 1592), págs. 12-14.

Existe también una polarización con respecto a sus definiciones sobre el acento. Rengifo, al hablar del acento hace lo que Encina al confundirlo con la cantidad silábica. El Pinciano, por otro lado, con su acostumbrada agudeza, analiza la diferencia entre uno y otro al decir que: ". . . es muy diferente la cantidad de la sílaba y el acento della. Los castellanos, como he dicho, (a la pronunciación que yo veo y alcanzo) abrevian las sílabas todas, y casi nunca las alargan, sino para burlar o escarnecer, que entonces abren la boca de un jeme y echan toda la voz fuera della, y mientras hacen esto, gastan los dos tiempos que pide la sílaba larga."¹⁰

El humanista Francisco Cascales en su libro Tablas poéticas comparte, más o menos, la misma definición dada por sus inmediatos predecesores, pero se aparta de ellos al añadir un acento en la segunda sílaba del arte mayor. Cascales considera sin fundamento la división acentual del Pinciano en quinta, octava y undécima. Para el preceptista murciano, el verso se escande por su medida y por esta razón el dodecasílabo está siempre constituido de seis medidas como en:

"Cantád, Músa mía, - la más crúda guér - ra."¹¹

¹⁰ López Pinciano, obra cit., págs. 282-283.

¹¹ Francisco Cascales, Tablas poéticas, ed., de Don Antonio de Sancha (Madrid, 1779), págs. 99-100.

A pesar de esta divergencia con respecto a los acentos secundarios, ambos están de acuerdo al rechazar la teoría de la cantidad silábica en la poesía española.

El último de los tratadistas de métrica que hemos escogido y encansillado bajo la clasificación de "antiguos" es el maestro Gonzalo Correas en cuyo libro Arte de la lengua española castellana se registra la aguda e interesante definición del arte mayor:

El verso de a doze sílabas que llaman arte mayor, i era el heróico y grave, se compone de cuatro pies y cuatro acentos, cada pie de tres sílabas con la de enmedio, alta por el acento y bajas la primera y postrera . . . I quando se parte por medio (qe no siempre se parte en dición cumplida por la sexta, sino por dición cortada) y se compone de dos versos partidos de redondilla menor, qe el primero acaba en agudo en la quinta, puede faltar y falta la sílaba sexta qe faltó al pie, i quedarse en onze, o en diez, "si ambos versillos son agudo" quedaría todo el verso en nueve sílabas: mas es caso rraro i menos bueno.¹²

Lo particular e importante de esta cita es que en ella el autor, a pesar de concebir el arte mayor como un metro compuesto, rebasa los límites expuestos por Encina, Rengifo, Cascales y, hasta cierto punto, López Pinciano de un dodecasílabo cuya "cortadura" recae casi siempre sobre la quinta sílaba. La teoría de Correas es más amplia y flexible e incluye en este metro versos procatalécticos; es decir, versos cuya desigualdad silábica no altera la

¹² Gonzalo Correas, Arte de la lengua española castellana, ed., de Emilio Alarcos García (Madrid, 1954), págs. 472-473.

unidad rítmica. Correas también dilucida magistralmente el problema del acento. No sólo apoya la ley acentual del verso español, indicado con anterioridad por Nebrija y el Pinciano, sino que muestra que junto al acento etimológico puede existir un acento rítmico en ciertas palabras como "Cónstantinópla," "andávamonós" y "Fílomocosía."¹³ No cabe duda que las agudas observaciones de este erudito muestran cierto progreso en torno a tan debatida controversia. Su teoría, como veremos más adelante, tiene varios puntos de contacto con la de los perceptistas más modernos.

Uno de los más ilustres y el primero que hemos de considerar entre los teorizadores más modernos, es el hispanoamericano Andrés Bello. Su teoría se remonta a la de Nebrija al rechazar la cantidad silábica y al referirse a las cláusulas rítmicas como disílabas y trisílabas. Pero hasta aquí las semejanzas. El gramático venezolano no sólo supera la clasificación hecha por el humanista del siglo XV sino que le contradice. Bello observa que las cláusulas acentuadas en la primera sílaba son trocaicas. El verso citado por Nebrija: "Hijo mío mucho amado," como un espondeo, es para él un troqueo como en el octosílabo: "Díme/ pués pas/ tór ga/ rrído;" Si la acentuación cayese sobre la segunda sílaba, sería

¹³ Ibid., pág. 440.

yámbico. (Nebrija reconoce esta acentuación, pero escoge la adónica). En cuanto a las cláusulas trisílabas, el acento se repartía entre las tres primeras sílabas de la cláusula rítmica. Si cayese en la primera sería un dáctilo: "Súban al/ cérho de O/ límpo lu/ ciénte." Si en la segunda, sería anfibráquico: "Con crínes/ tendídos/ ardér los/ cométas." Y, finalmente, sería anapéstico si la acentuación cargara sobre la tercera como en el verso de Iriarte: "De sus hí/ jos la tór/ pe avutár/ da."¹⁴ Las cinco clasificaciones asignadas por Bello, según los pies prosódicos, se basan única y exclusivamente en la ley acentual del idioma castellano.

La ley de la compensación y la cesura desarrollan un papel importante en la definición que se nos da del arte mayor en su célebre libro Ortología y métrica de la lengua castellana. Bello arguye que el exceso de sílabas de un hemistiquio se compensaría en el otro cuya cifra numérica fuese inferior: "Ni sale la fúlica/ de la marina." Además, añade que el verso de arte mayor tenía las tres siguientes licencias poéticas: a) la cesura a veces tenía el carácter de pausa y, por tanto, desempeñaba la función de hiato como en el verso: "Ya pues, si

¹⁴ Andrés Bello, "Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana," obras completas (Venezuela, 1955), VI, págs. 141-142. Nótese que Ignacio de Luzán ya había publicado en Zaragoza en 1737 su famosa Poética. . . en la cual defendía tenazmente el uso de la cantidad silábica en el idioma español. Véase la edición de Luigi de Filipo (Barcelona, 1956), I, págs. 253-272.

se debe/ en este gran lago/ guiar se la flota . . ."; b) en ocasiones, un primer hemistiquio pentasílabo agudo no se compensaba en el segundo: "Matarás a mí, dejarás a él"; c) en unos pocos versos la primera sílaba de la primera cláusula rítmica faltaba como en el ejemplo siguiente: "Dadme/ remedio,/ que yo no/ lo hallo."¹⁵

La teoría del polígrafo venezolano es sólida en algunos aspectos, pero en otros tiene varias inconsecuencias que se podrían rectificar con facilidad al estudiarse el arte mayor en la poesía del Marqués de Santillana. Aducimos unos cuantos ejemplos para comprobar que en el Marqués no es frecuente que un pentasílabo agudo se compense con un heptasílabo:

Jamás a cessado/ de me perseguir
(C. P., 14, VIII).

Era allí la cruz,/ señal genovesa
(C. P., 66, VI).

Alí se nombravan/ los de Sandoval
(C. P., 74, I).

La gracia d' aquel/ que hizo a Balan
(C. P., 60, VI).

O cíthara dulce/ mas que la d' Orpheo
(D. D. V., 3, II).

A muchos testigos/ dignos de creer¹⁶
(Or., 8, VI).

¹⁵ Ibid., págs. 168-169.

¹⁶ Este poema no aparece en la edición de las Obras del Marqués por Amador de los Ríos. Consultense Menéndez y Pelayo, obra cit., págs. 141-142; Jules Piccus, obra cit., pág. 22.

Del bravo leon,/ ó dó se encerraron
 (P. D. N., 9, IV).

En ocasiones se hallan versos en los cuales existe cierta compensación, pero esto no es lo común. Además, no se restituye el ritmo del verso por la incorporación a uno de los hemistiquios de las sílabas de que carece. Como se podrá comprobar en los ejemplos siguientes, la desemejanza numérica de sílabas no afecta en nada el ritmo del verso como lo creía Bello:

Campaneo el soberbio,/ e Partinopeo
 (C. P., 96, III).

Ví a Cassandra,/ é ví a Almatea
 (C. P., 102, V).

En la ley verdadera/ por ti confirmada
 (Or., 4, IV).

Tanto me place/ las Cirras doncellas
 (R. A. M., 3, I).

La frecuencia con que aparece el hiato en la cesura del verso, en el arte mayor del Marqués, es, en efecto, lo normal debido a la tendencia simétrica de su dodecasílabo; es decir que los hemistiquios son casi siempre senarios. Algunos ejemplos serán suficientes para ilustrar este punto:

Sed todas conmigo/ en esta jornada
 (C. P., 2, VII).

¿Eres tú, Bocacio,/ aquel que tractó
 (C. P., 11, II).

Sustentan su vida/ é viven contentos
 (C. P., 16, II).

Al Jóve Tonante/ en otros tractados
 (D. D. V., 2, IV).

E de la su fuerza,/ insine, famosa
 (P. D. N., 2, II).

Con fuerza terrible/ é muy soberbia
 (F. H. F., 6, I).

Lo importante de la tercera licencia poética, a que alude el insigne polígrafo, no es la omisión de la primera sílaba de la primera cláusula - se emplea con bastante frecuencia por los poetas de esta época - sino la supresión de sílabas en el segundo hemistiquio que Bello ni menciona. Copiamos unos cuantos ejemplos utilizados por poetas del siglo XV.

El Marqués de Santillana:

Traydo/ del viento/ aqui/ lonar
 (C. P., 68, I).

Demás vuestros metros/ son tan/ scandidos
 (R. a G. M., 2, V).

Que en la/ poesía/ son luz/ diaffana
 (R. a M., 2, VIII).

Micer Francisco Imperial:

Tan fuer/ temente/ tanto/ fervía
 (C. de B., # 226).

Juan de Dueñas:

Senyor es/ cudero/ flaco/ cimiento
 (C. de B. # 104).

Ferrán Sánchez de Talavera:

Somos bien/ ciertos/ donde/ nascimos
 (C. de B. # 530).

Juan de Mena:

Aquesta/comienza/ de pro/ ceder
(Laberinto, 47, V).

Fernan Pérez de Guzmán:

Percepto/ que dize/ non fur/ tarás
(C. del S., XV, # 268).

A pesar de algunas irregularidades, la teoría de Andrés Bello dilucida y amplifica el concepto sostenido sobre el arte mayor. Muchos de los conceptos establecidos por el humanista hispanoamericano han sido aceptados y amplificados por excelentes críticos de métrica como Federico Hanssen, R. Foulché-Delbosc y Tomás Navarro-Tomás.

El hispanista Alfredo Morel-Fatio en su artículo L' arte mayor et l' hendecasyllabe desarrolla una teoría sobre este metro cuya más notable característica es la dislocación del acento rítmico del primer hemistiquio. Morel-Fatio lleva a cabo esta transposición acentual basándose en la hipótesis de que el acento en la primera sílaba turba la fluidez musical del verso. Según él, los siguientes ejemplos sacados del Laberinto de Juan de Mena:

Dandome alas- de don virtuoso	(Str. III)
Vayan de gentes- sabidos en gente	(Ibid.)
Quanto más presto- lo mal fabricado	(Str. V)

se deberían leer así:

Dandome alás- de don virtuoso

Vayan de gentés- sabidos en gente
 Quanto más prestó- lo mal fabricado.¹⁷

No cabe duda que el preceptista francés no entendió muy bien la definición de Encina cuando al referirse al arte mayor observa que una sílaba primera a postrera puede pasar por dos.

Para apoyar su teoría de la "cesura lírica," el autor cita a Francisco de Salinas que en su juventud había escuchado cantar las primeras estrofas de las Trescientas. Es muy posible que los primeros versos se hayan cantado, pero uno se pregunta si poemas tan extensos como el Laberinto y la Comedieta podrían cantarse en su totalidad. Es más lógico creer que no. El apoyo musical que se trata de encontrar es, a nuestro juicio, nulo, por el mero hecho de que la mayoría de las estrofas de estas dos obras no están escritas con acentos rítmicos en la primera sílaba del primer hemistiquio. Además, se pasan por alto los hemistiquios donde ni siquiera podría variarse la acentuación puesto que son agudos de por sí.¹⁸

¹⁷ Alfredo Morel-Fatio, "L' Arte Mayor et l' Hendecasyllabe . . . ,"Romania, XXIII (1894), págs. 213-214.

¹⁸ Pedro Henríquez-Ureña, La versificación irregular en la poesía castellana. (Madrid, 1920), pág. 22.

En otro pasaje de su artículo, el crítico francés afirma que: " . . . la coupe atonique ne se rencontre pas ou ne se rencontre pas que rarement dans les compositions en 'Arte Mayor' destinées à être lues."¹⁹ Consideramos inadmisible esta postura en cuanto al 'corte atónico' debido a que varios versos sacados de los poemas del Marqués la rectificarían:

Yo soy aquella/ que por mandamiento
(C. P., 108, V).

Todas las cosas/ vienen a mis manos
(C. P., 111, VII).

Vi las de Thebas/ é las argianas
(C. P., 104, V).

Todos los reyes/ que fueron en el
(C. P., 100, VII).

Sojudgadores/ del siglo mundano
(P. D. N., 1, I).

Passe los fuertes/ é muy turbios vados
(F. H. F., 5, VI).

Es de si mesmo/ pues non se desecha
(R. a M., 5, III).

Meritamente/ igual de los tres
(R. a M., 2, VIII).

La teoría de Morel-Fatio, a pesar de sus fallos, tuvo el apoyo del M. Menéndez y Pelayo en el artículo que publicó en setiembre de 1894 sobre "El endecasílabo en la poesía castellana:"

¹⁹ Morel-Fatio, obra cit., pág. 215.

Pero es cierto, aunque parezca singular, que las Trescientas se cantaban: lo atestigua nuestro gran tratadista musical Francisco de Salinas, que da la notación del primer verso, después de transcrita métricamente como compuesto de cuatro anfibráquico, y añade que de aquel modo se lo oyó cantar en su patria, Burgos, siendo muy mozo, al noble caballero Gonzalo Franco. Y quizás como ha advertido agudamente Morel-Fatio, a estas exigencias de la música se deben las extrañas libertades métricas de Juan de Mena, los numerosos versos acentuados en cuarta sílaba.²⁰

La teoría expresada por R. Foulché-Delbosc muestra una indudable relación de dependencia con la expuesta por Andrés Bello. El preceptista francés no cree que la cesura tenga el papel tan importante que Bello le da debido a que los hemistiquios no son independientes: el primero tiende a influir sobre el segundo. Los hemistiquios pueden ser, a veces, diferentes silábicamente, pero iguales rítmicamente a pesar de que exista una pausa en medio del verso a causa de una sílaba átona. Según Foulché-Delbosc, el verso puede constar de cuatro, tres o dos acentos rítmicos y sus sílabas oscilar entre nueve y trece. Las ocho siguientes combinaciones pueden hallarse en un hemistiquio de dos acentos:

- A) e vi despojados (155, 3)
- B) o flor de saber (124, 1)
- C) de nuestro retórico (119, 8)
- D) dádiva santa (227, 2)

²⁰ Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXCVI. El subrayado es mío.

- E) ovo lugar (18, 8)
- F) no governandome (30, 8)
- G) Aristótiles cerca (118, 3)
- H) en aquellos que son (19, 3)²¹

El hemistiquio de un acento puede ser pentasílabo o hexasílabo según su terminación en sílaba grave o aguda. Tanto el ritmo del hemistiquio de dos como el de uno se rige por las leyes siguientes: a) una sílaba acentuada es la sílaba tónica de cualquier palabra; b) una sílaba no acentuada es una átona de una palabra cualquiera o un monosílabo; c) el acento rítmico puede caer sobre la primera sílaba de un pentasílabo llano un tetrasílabo agudo; d) un disílabo grave colocado entre dos acentos prosódicos no tiene sílaba acentuada: "da buenos fines."²² La teoría de Foulché-Delbosc resuelve casi por completo las "anomalías" que se habían encontrado en el arte mayor de las Trescientas. Sin embargo, a pesar de su brillante y aguda exposición, encontramos cierta contradicción en la página noventa y cinco: al referirse a los hemistiquios de un acento considera la palabra "Adelantado" de un acento rítmico, mientras que

²¹R. Foulché-Delbosc, "Etude sur le 'Laberinto' de Juan de Mena," Revue Hispanique, XIX (1902), pág. 94. Consultese también "Juan de Mena y el 'Arte Mayor,'" traducción de Adolfo Bonilla de San Martín (Madrid, 1903).

²²Foulché-Delbosc, obra cit., págs. 94-96.

otras palabras del mismo número silábico son clasificadas como de dos. Los ejemplos aducidos son: "déspedázando," "nígromantésa" y "síracusános."

Daremos conclusión a esta breve reseña del arte mayor y la cantidad silábica analizando las ideas explicadas por el crítico Tomás Navarro-Tomás en su libro Métrica española.²³ La definición que se nos da del arte mayor es la de un metro compuesto de doce sílabas y dividido en dos senarios. Los hemistiquios pueden ser graves, agudos o esdrújulos según las combinaciones silábicas. El número de sílabas fluctúa entre diez y catorce. Como Foulché-Delbosc, el préceptista español afirma que la desproporción numérica no afecta el ritmo del verso. El arte mayor, no obstante su rigidez rítmica, es fluctuante y modelable y se amolda a las exigencias de un autor u otro. Su fluidez llevaba consigo el germen de otros metros futuros. Esta contradicción rítmica del verso de arte mayor ya había sido apuntada por Menéndez y Pelayo quien nos dice que:

Hay en el movimiento rítmico de este verso de arte mayor una especie de contradicción interna que a la larga había de traer su ruina y su suplantación por el endecasílabo yámbico, al cual en cierta manera sirvió de tránsito.²⁴

²³ Navarro-Tomás, obra cit., págs. 91-100.

²⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, "El endecasílabo en la poesía castellana," obras completas (Madrid, 1942), II, pág. 113.

Navarro-Tomás, como Andrés Bello, rechaza la teoría de Nebrija de que el arte mayor es casi siempre un "adónico doblado" o un espondeo debido a la frecuencia de versos trocaicos y a la preponderancia de hexasílabos sobre pentasílabos. Se refuta también la teoría de que el verso de arte mayor sea una derivación del verso de "muñeira" por la acentuación anapéstica o dactílica en éste y la regularidad de troqueos en aquél.²⁵ Finalmente se duda que el arte mayor sea resultado del dodecasílabo románico por la escasez de dactílicos en el segundo y la constancia con que aparecen en el primero.

Con respecto al acento, Navarro-Tomás asume una posición clara y determinante. Rechaza la teoría de la contidad silábica y dilucida brillantemente algunas características de la ley acentual. El preceptista español divide su teoría, muy superior a la de todos sus predecesores, en acentos activos e inactivos. El autor no cree que sea necesario que todos los acentos prosódicos participen en una composición de forma activa. Se cita el verso de González Martínez: "Nunca supe quien soy y no sé nada," en el cual los acentos inactivos son

²⁵ Henríquez-Ureña, obra cit., pág. 50. Véase también Manuel Milá y Fontanals, "Historia literaria del decasílabo y el endecasílabo anapésticos," Revista histórica latina, II, No. 7 (1875), págs. 181-192.

nunca, quien y sé y los activos supe, soy y nada.²⁶ Su división es clara y lógica. Unos acentos sirven para marcar la regularidad de los apoyos en los tiempos y los otros para indicar las funciones que desempeñan en los vocablos que aparecen.

En resumen, puede decirse que la teoría de Noverro-Tomás refleja la posición ecléctica del autor que ha sabido aprovechar los rasgos positivos y más sobresalientes de sus antecesores. Sin embargo, no se puede negar que muchas de las observaciones, como las del acento, son fruto de una sensibilidad aguda y original. Sus observaciones sobre la métrica española son las más completas, certeras y lógicas de nuestra época.

Por último, uno de los primeros en reconocer el origen hispánico del arte mayor fue el mismo Marqués de Santillana al referirse a él en el párrafo XIV de la Carta-Prohemio enviada al Condestable de Portugal:

E después fallaron esta arte que mayor se llama, e el arte común, creo, el los reynos de Gallicia e Portugal, donde non es de dubdar que el exercicio destas sciencias más que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró.²⁷

²⁶ Tomás Navarro-Tomás, Arte del verso (Méjico, 1959), pág. 21.

²⁷ Santillana, obras., págs. 11-12.

El señor de la Vega no sólo conocía el probable origen y emparentamiento de este metro con la poesía galaicoportuguesa²⁸ sino que al emplearlo lo hizo con bastante maestría según trataremos de comprobar en el análisis rítmico que haremos a continuación en el siguiente orden cronológico: a) visión de conjunto de los poemas escritos en este metro, b) análisis estructural y comentario de la "Pregunta de Nobles," "Deffunsión de don Enrique de Villena," y la "Comedieta de Ponza," c) análisis rítmico de la "Comedieta . . ." y conclusiones sobre el éxito que tuvo el Marqués al emplear tal metro.

Visión de Conjunto

El arte mayor en la poesía de don Iñigo López de Mendoza tiene con frecuencia una sílaba en anacrusis en cada hemistiquio:

Benditos aquellos/ que quando las flores
(C. P., 18, I).

O quien es aquesta/ que breve los llama
(P. D. N., 4, VII).

No dando ventaja/ a quantos yo leo
(F. H. F., 6, III).

En versos Oracio,/ varon de la mano
(R. A. G. M., 3, III).²⁹

²⁸ Henríquez-Ureña, obra cit., pág. 21.

²⁹ C. P., 1, V; 47, I; 71, VII; 94, I; D. D. V., 1, I.

Otras veces el segundo hemistiquio está compuesto de dos sílabas en anacrusis y el primero de una:

O lúcido Jóve,/ la mi mano guia
(C. P., 2, I).

Al tiempo que sale/ la gentil Ydea
(D. D. V., 1, V).

Venciolo con muerte,/ e batalla fiera
(R. A M., 4, VII).

Adverso a los vicios,/ de virtudes mure
(F. H. F., 4, V).³⁰

Si el verso sólo tiene una anacrusis, se encuentra unas veces en el segundo hemistiquio:

Córcega e Sessa,/ Salerno e Taranto
(C. P., 70, VI).

Dome los centauros/ después la colupna
(F. H. F., 2, VIII).

Poro e Dário/ e Judas Machabeo
(P. D. N., 2, VII).

Sé que la fanega/ non vino con ciento³¹
(Or., 2, II).

De vez en cuando es el primer hemistiquio el que lleva la sílaba en anacrusis:

Aquella imperante/ sobre los vivientes
(C. P., 119, II).

Non basta mi lengua,/ sesso, nin sentidos
(R. A G. M., 2, I).

Que en tiempos antiguos/ tanto prosperava
(D. D. V., 19, VIII).

Del grand Alixandre,/ rey de Macedonia
(P. D. N., 5, II).

I.³⁰ C. P., 15, VI; 34, III; 119, VII; D. D. V., 16,

³¹ C. P., 42, VI; 32, VII; F. H. F., 3, V.

Por Hércoles sea/ presto desatado³²
 (F. H. F., 1, V).

Pero en ocasiones no existe la anacrusis en ninguno de los dos hemistiquios:

Este magnifiestas/ puso sus vanderas
 (C. P., 30, V).

Como enamorado/ cuando enamora
 (R. A M., 3, VI).

Desde la Monjoya/ fasta el Zebedeo
 (D. D. V., 16, VII).

Ector, Eneas,/ Troylo, Dieffebo³³
 (P. D. N., 6, II).

Además, uno de los dos hemistiquios puede terminar en acento agudo:

Diciendo Poeta,/ non es opinión
 (C. P., 12, V).

El grand Josué/ Saul, Tholomeo
 (P. D. N., 2, VI).

E non se acabe/ la torre Babel
 (F. H. F., 1, VII).

Si de Cicerón/ soy bien informado
 (R. A M., 2, IV).

Que contra David/ estaba ordenada³⁴
 (Or., 8, IV).

O los dos podían terminar con acento oxítono y guardar casi siempre una sílaba inacentuada en cada hemistiquio:

³²C. P., 13, VIII; 23, III; 54, III; 93, V.

³³C. P., 8, II; 93, VII.

³⁴C. P., 21, II; 25, I; 83, III; 118, I.

La gracia d' aquel/ que fizo a Balan
 (C. P., 60, VI).

Aquel animal/ será racional
 (R. A M., 4, I).

Pregunto, ¿qué fué/ del fuerte Samsón
 (P. D. N., 2, I).

Pregunto, ¿qué fué/ del bravo Anibal
 (P. D. N., 7, I).

Dexat pues a mí/ que a vos es facer
 (R. A G. M., 6, IV).

Cuando uno de los dos hemistiquios es agudo debe iniciarse con una o dos sílabas inacentuadas, especialmente, si es un pentasílabo:

La tercera y quarta/ castillo e leon
 (C. P., 8, VI).

A do se sumieron/ Davit e Absalon,
 (P. D. N., 2, V).

De gran trovador,/ por bien que las lime
 (R. A G. M., 5, VI).

Decit, Johan de Mena,/ e mostradme qual
 (R. A M., 1, I).

Letárgico sueño/ aduerma el dragon³⁵
 (F. H. F., 6, VIII).

A pesar de la regularidad de esta forma, hay unos cuantos versos que no se rigen por esta ley debido a que el acento carga en la primera, segunda, tercera o quinta sílaba del pentasílabo acentuado. Los versos aducidos son excepciones:

E los llobregates/ é de Rosellon
 (C. P., 73, II).

³⁵C. P., 29, II; 62, VII; 50, V; 69, VII; 106, I.

Como por amado/ sobrino e señor
 (R. A. G. M., 7, IV).

De los sensitivos/ es el animal
 (R. A. M., 1, IV).

Que por aquel tiempo/ que lo deserví
 (Or., 3, VII).

E non le aproveche/ tornarse en veson³⁶
 (F. H. F., Finida, III).

La poesía de Santillana de este tipo no se caracteriza por la frecuencia de tetrasílabos. Los dos únicos ejemplos que hemos encontrado son los siguientes:

Traydo del viento/ aquilonar
 (C. P., 68, II).

Saque el leon/ de la selva Nemea
 (F. H. F., 3, I).

Otra característica del arte mayor en la poesía de Santillana se halla en los versos llanos que se inicián con más de una sílaba inacentuada en el primer o segundo hemistiquio. A) primer hemistiquio:

Ca de verde lauro/ era coronado
 (C. P., 10, IV).

Si mi Cancionero/ se os detardado
 (R. A. G. M., 8, I).

Por desenvolverme/ de vuestra cadena
 (R. A. M., 4, III).

Por el tu juysio/ más claro que estrella
 (Or., 6, IV).

E los antipódes/ han claro diurno³⁷
 (D. D. V., 1, VII).

VI. ³⁶C. P., 64, I; 22, II; 64, III; R. A. G. M., 4,

P. D. N., 5, VI. ³⁷C. P., 79, V; 82, IV; 54, IV; D.D. V, 7, IV;

B) segundo hemistiquio:

Vestidas de negro/ é á las tres coronas
 (C. P., 5, V).

Pusieron gran parte/ de lo que quisieron
 (P. D. N., 1, IV).

Non sé fatalmente/ o si por fortuna
 (D. D. V., 21, III).

Tú eres el puerto/ de la bien andanza³⁸
 (Or., 3, V).

También se encuentra la forma en la cual los dos hemistiquios tienen idéntico número de sílabas inacentuadas:

La segunda tarja/ de un balaxo ardiente
 (C. P., 8, I).

Bixa milanesa/ fiera é temedera
 (C. P., 66, IV).

De aceptar no tema/ tan gentil empresa
 (F. H. F., 2, VII).

Nin es visto alguno/ que jamas se farte
 (R. a G. M., 6, II).

Otrossí pregunto/ por el grand Trajano³⁹
 (P. D. N., 10, III).

Los pocos versos esdrújulos que se hallan en la poesía del Marqués siguen el modelo aducido anteriormente. En los únicos ejemplos que hemos encontrado, los dos primeros hemistiquios son proparoxítonos y comienzan con una sílaba perdida. El primer verso se convierte en

³⁸C. P., 9, VIII; 30, VII; 41, VII; D. D. V., 21, VI; F. H. F., 4, VIII.

³⁹C. P., 82, V; 55, VIII; 57, V; 73, IV.

un endecasílabo al no contarse la última sílaba del primer hemistiquio según la teoría de Juan del Encina:

E con las celícolas/ formas contiene
(C. P., 37, II).

El segundo ejemplo, por otro lado, es un dodecasílabo normal:

E fuente melíflua,/ do mana eloquencia
(D. D. V., 3, VI).

Hay ejemplos en los que la palabra, en su origen, es esdrújula, pero Santillana, debido a la exigencia de la rima o al desprecio que se le tenía por entonces a esta consonancia, disloca el acento para mantener el último vocablo del verso grave:⁴⁰

Ví Licomedia,/ é ví Euredice
Emilia, é Tisbe,/ Passiphe, Adriana,
Athalante é Phedra,/ é ví á Cornifice,
A ví á Semelle,/ la fermosa thebana:
Ví mas á Europa,/ qual forma diafána.
(C. P., 103, Vs., 1-5).

Vi á Camila/ é ví á Penelope
E amas las griegas/ fermosas hermanas
Ví á Deyanira/ é la de Rodope
E la triste Ecuba/ son muchas troyanas:
(C. P. 104, Vs. 1-4).

Esta práctica de cambiar el acento esdrújulo no era raro según observa Nebrija en su Gramática Castellana:

⁴⁰ Véase John T. Reid, "Notes on the History of the 'verso esdrújulo,'" Hispanic Review, VII (1939), págs. 277-294. Rubén del Rosario, El endecasílabo español (Río Piedras, Puerto Rico, 1944), pág. 94.

La segunda regla sea que todas las palabras de nuestra lengua comunmente tienen el acento agudo en la penúltima sílaba. e en las diciones bárbaras o cortadas del latín en la última sílaba muchas veces: e mui poca en la tercera: contando desde el fin. e en tanto grado rehusa nuestra lengua el acento en este lugar: que muchas veces nuestros poetas pasando las palabras griegas e latinas al castellano: mudan el acento agudo en la penúltima: teniéndolo en la que está antes de aquella. Como Juan de Mena. "A la biuda penelope." y "al hijo de liriope."⁴¹

El Marqués, mucho antes de la "Comedieta de Ponza," ya había hecho esta transposición acentual de una palabra al convertir versos llanos en agudos en el poema juvenil⁴² "Pregunta de Nobles:"

Pregunto ¿qué fué/ del bravo Anibál,
 El qual conquistava/ las tierras d' Italia,
 O qué ya se fizo/ el rey de Thesalia,
 E dó son passados/ Magon é Asdrubál?
 (Str. 7, Vs. 1-4).

Análisis Estructural y Comentario

El poema anterior, dedicado a don Enrique de Villena y en general a todos los ". . . muy transcendentes/ poetas limados/ Intrínsicos, sabios, discretos, letrados," está escrito en octavas de arte mayor con rima ABBA/ACCA. El asunto de esta composición se anuncia en la primera estrofa y fue uno de los temas favoritos por entonces:

⁴¹ Nebrija, obra cit., pág. 48.

⁴² Lapesa, La obra literaria . . ., pág. 203.

Pregunto ¿qué fué d' aquellos que fueron
 Sojudgadores del siglo mundano,
 O qué fué de mucho que só la su mano
 Pusieron grand parte de lo que quisieron?
 Los que asy ganaron ¿cómo se perdieron?
 ¿O quál es la causa por qué non parescen?
 ¿Si triunphan, ó gozan, ó cuyata padescen,
 Si lloran, o rien, ó qué se ficieron?

A lo largo del poema se alude a la caída y desgracias de célebres héroes de la antiguedad mediante una retahila de preguntas semejantes. El tema del *Ubi sunt . . .* desarrollado con elegancia y brío en otras composiciones,⁴³ se estropea aquí con pedanterías librescas que sólo añaden frialdad y monotonía al poema. Además, la vacilación en el manejo de la cadencia rítmica del arte mayor se nota en varios versos:

El grand Josué, Saul, Tholomeo
 (6, II)

Ector, Eneas, Troylo, Dieffebo
 (2, VI)

O que les fincó del bien temporal
 (8, VIII)

Otrossí pregunto ¿qué fué de Theseo
 (5, X)

La regla del arte mayor que tendía a evitar que hemistiquios de dos ritmos (2 + 2) y (1 + 2) se reuniesen con más de dos sílabas inacentuadas⁴⁴ se rompe aquí por completo. Pero, afortunadamente, aun en este poema

⁴³ Véanse los poemas "Diálogo de Bías contra Fortuna," "Comedieta de Ponza" y "Doctrinal de privados."

⁴⁴ Foulché-Delbosc, obra cit., págs. 96-97.

juvenil no se encuentra ningún verso en que los acentos rítmicos aparezcan separados por la cesura que cayó en desuso después que el arte mayor alcanzó su definición formal.⁴⁵ La "Pregunta . . ." es de poco valor poético, monótona y defectuosa en el ritmo, pero tiene la importancia de ser el primer poema en el que don Iñigo muestra una honda preocupación por la fugacidad e inestabilidad de las glorias terrenales. Preocupación que será después tema de varias composiciones capitales.⁴⁶

La "Defunssion de don Enrique de Villena," escrita en el mismo metro y rima que el poema anterior, es una lamentación fúnebre o llanto que muestra una mayor elaboración artística, poniendo de relieve su prurito cultista y tono retórico:

Robadas avian el Austro é Borea
A prados é selvas las frondes é flores,
Venciendo los fuegos é grandes calores,
E ya mitigada la flama apolea;
A tiempo que sale la gentil Ydea
E fuerza con rayos el ayre notturno
E los antipódes han claro diurno,
Segunt rectifica la gesta Magnea.

La "Defunssion . . ." igual que el "Planto de la Reyna Margarita," carece de un espíritu aleccionador que sobresale, por cierto, en la otra célebre y discutida

⁴⁵ Dorothy C. Clarke, "El esdrújulo en el hemisferio de arte mayor," Revista de Filología Española, V, V (Madrid, 1943), pág. 273.

⁴⁶ Consúltese la cita # 43.

elegía titulada el "Planto que fizo la Reyna Pantasilea."⁴⁷

El plan estructural de la "Defunssion . . ." es lógico y no parece faltarle nada según sugiere Menéndez y Pelayo.⁴⁸

El poema podría dividirse de la siguiente forma: la primera parte, alusión a la estación del otoño e invocación de Apolo y las nueve Musas, corresponde a lo que podemos llamar la introducción que consta de tres estrofas. La segunda parte está compuesta de dieciseis coplas. Un sueño, igual que en otras composiciones, es la base alegórica:

Al tiempo é la ora suso memorado,
Asy como niño que sacan de cuna,
Non sé fatalmente ó por fortuna,
Me ví todo solo al pié de un collado
Selvático, espesso, lexano á poblado,
Agreste, desierto, é tan espantable.

En su peregrinación por la obligada "selva oscura," se topa con toda clase de fieras y monstruos que inclinan sus cabezas por el dolor de la tragedia que ha ocurrido:

Vi fieras difformes é animalias brutas
Salir de unas cuevas, cavernas é grutas
Faciendo señales de grand tribulanza.

.....

Non ví yo sus cuellos é crines alzadas,
Nin ví las sus bocas con furia espumantes,

⁴⁷ Lapesa, obra cit., pág. 137. El crítico español tiene mucha razón al observar que la "Defunssion . . ." es la primera elegía cuya "fermosa cobertura" es casi totalmente pagana, dentro del arte mayor, pero cronológicamente el "Planto de la Reina Margarida es anterior y se distingue por el mismo prurito cultista.

⁴⁸ Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXXXIV.

Nin batir sus dientes, nin amenazantes,
 Nin de agudas uñas sus manos armadas;
 Mas vi sus cabezas al suelo inclinadas,"

Cansado por tan larga y ardua jornada, llega por fin a la cima del monte donde se encuentra a "nueve doncellas" que lloran desconsoladamente la muerte de una gran figura literaria a quien se le compara con los más célebres poetas de la Antiguedad y épocas más cercanas: Homero, Ovidio, Oracio, Virgilio, Dante, Petrarca, et al.

Por último, en la tercera parte que consta de dos octavas y una finida, el poeta se incorpora directamente al elogio del difunto al compararlo con una de las columnas del templo del Parnaso:

E bien como templo, á quien fallecido
 Han las sus colupnas con gran antigor,
 E una tan sola le face favor,
 Asy don Enrique nos ha sostenido:
 El qual ha por suyo el cielo elegido,
 E puesto en compaña de superno choro.
 Cuytadas! . . . lloremos tan rico thesoro,
 Como si recurso avemos perdido.

Es decir, que su fallecimiento simboliza la muerte de una de las grandes inspiraciones poéticas de entonces.

La "Defunssion . . , " al contrario de la "Pregunta de Nobles," muestra un avance en la concepción poemática y el manejo de sonoras y grandilocuentes octavas de arte mayor. Además, Santillana ha sabido armonizar las dos vertientes del poema, lo pagano y lo cristiano:

Asy conseguimos aquella carrera
 Fasta que llegamos en somo del monte,
 Non menos cansados que Dante á Acheronte,
 Alli do se passa la triste ribera.

E cómo yo fuesse en la delantera,
 Asy como en fiesta de la Candelaria,
 D' antorchas é cirios ví tal luminaria,
 Que la selva toda mostrava qual era.⁴⁹

La hispanista norteamericana Anna Kruse ha observado agudamente que en este poema: "One catches a glimmer of the Renaissance ode in the invocation, the classical imagery and allusions, the cult of fame, and a dignity of tone which elevates the work above the early décir."⁵⁰

La obra más ambiciosa y en cierto modo cumbre del Marqués de Santillana en arte mayor es la "Comedieta de Ponza." Este poema consta de ciento veinte octavas con rima ABAB/BCCB/ y fue escrito alrededor de 1436,⁵¹ aunque el Marqués se lo envió en 1444 a la Condesa de Módica, Violante de Prades, junto con los "Proverbios" y algunos "Sonetos."

El plan estructural de la "Comedieta . . ." es bastante desigual en cuanto a su división numérica. La primera parte consta de ciento ochenta y tres octavas. La segunda de sólo treinta y siete estrofas. Esta desproporción numérica no afecta la disposición total del

⁴⁹ Consúltense las estrofas VIII, XVI-XVI.

⁵⁰ Anna Krause, "Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos" Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures, I, No. 3 (1937), pág. 134.

⁵¹ Rafael Lapesa, "Sobre la fecha de la 'Comedieta,'" Archivum, IV (1954), págs. 135-138. Consúltese también Eugenio de Ochoa, Rimas inéditas del Marqués de Santillana. . . (París, 1844), pág. 6.

poema que es bastante uniforme. En efecto, son varios los paralelismos que se pueden trazar entre ambas partes. En este canto elegíaco se combina acertadamente lo narrativo y dramático con lo lírico, aunque predomine lo narrativo. La "Comedieta . . ." va precedida de un prólogo en el cual se explica el plan total de su estructuración y se define lo que el poeta entiende por comedia:

Comedia es dicha aquella, cuyos comienzos son trabajosos, é después el medio é fin de sus días alegre, gozoso, é bien aventurado; é de esta usó Terencio peno, é Dante en el su libro, donde primero dice aver visto los dolores é penas infernales, é después el purgatorio, é alegre é bien aventuradamente despues el parayso.⁵²

Tanto por la definición como por la denominación diminutiva de "Comedieta," Santillana muestra la estrecha relación de dependencia que tiene su poema con la "Divina Comedia." Desafortunadamente, como en las otras composiciones alegóricas, lo que Santillana ha tomado del clásico poema dantesco ha sido lo exterior; es decir el aparato alegórico, sin calar en su profundidad filosófica.

La "Comedieta . . ." es una elegía heroica muy personal y eminentemente subjetiva en la cual se mezcla lo histórico con lo mitológico. Su inspiración se basa en un hecho histórico: la derrota y prisión sufrida

⁵²Santillana, obras, pág. 94.

por la Casa de Aragón, el 25 de agosto de 1435, en la batalla naval de Ponza en los mares de Gaeta. Santillana, unido estrechamente con los Trastámaras de Aragón por lazos de amistad, dedica su "Comedieta . . ." al rey Alfonso V y sus hermanos a quienes loa hiperbólicamente a lo largo de la composición.

El poema comienza con una octava solemne en la cual se aconseja contra la inestabilidad de las glorias terrenales:

O vos, dubitantes, creed las estorias
 E los infortunios de los humanales,
 E ved si los triunphos, honores é glorias
 E grandes poderes son perpetuales.
 Mirad los imperios é casa reales,
 E cómo fortuna es superiora
 Revuelve lo alto en baxo á desora
 E face los ricos é pobres eguales.

El efectismo simétrico de los hemistiquios de esta octava es perfecto y ponen de relieve la arbitrariedad de la "dæsa rodante" uno de los personajes más importante del poema. Inmediantamente sigue la invocación en la cual el poeta se dirige a Júpiter, la mayor deidad del Olimpo, y le pide que le aliente en la empresa que va a emprender:

O lúcido Jóve, la mi mano guia,
 Despierta el engenio, aviva la mente,
 El rústico modo aparta é desvía
 E torna mi lengua, de ruda, eloquente.

Santillana, consciente de lo que considera una tragedia nacional, quiere escribir para que todos le entiendan (como quería hacerlo antes Berceo):

Dexado el estillo de los que fingian
 Metháforas vanas con dulce loquela,
 Diré lo que priso mi última cela;
 E cómicos oyan, si bien los oian.

Pero, a pesar de las buenas intenciones, hay que admitir que el Marqués a veces peca de un estilo ostentoso por el despliegue exuberante de una erudición libresca muy en boga entonces:

Allí ví de Pigmalion el hermana,
 E ví Semiramis é Pantasilea,
 Tamaris, Marpasia, Ipolita é Anna,
 E la muy famosa Sibylla Erithea,
 Vi a Cassandra, e vi a Almatea
 E la Phetunissa, é vi á Medussa,
 Ipermestra, Enone, Laudonia é Cruessa,
 Erato, é Circe, é á Mantho, é Medea.

Pero también logra octavas diáfanas, líricas y arrulladoras, en la conocida paráfrasis del "Beatus ille":

¡Benditos aquellos que con el azada
 Sustentan su vida é viven contentos,
 E de quando en quando conocen morada
 E suffren pascientes las lluvias é vientos! . . .
 Ca estos no temen los sus movimientos
 Nin saben las cosas del tiempo passado,
 Nin de las pressentes se facen cuidado,
 Nin las venideras dó han nascimientos.

¡Benditos aquellos, que siguen las fieras
 Con las gruessas redes é canes ardidos,
 E saben las trochas é las delanteras
 E fieren del archo en tiempos devidos!
 Ca estos por saña non son conmovidos
 Nin vana cobdicia los tiene sujetos;
 Nin quieren thesoros, nin sienten deffetos,
 Nin turban temores sus libres sentidos.

;Benditos aquellos que quando las flores
 Se muestran al mundo desciben las aves,
 E fuyen las pompas é vanos honores,
 E ledos escuchan sus cantos suaves!
 ¡Benditos aquellos que en pequeñas naves
 Siguen los pescados con pobres traynas!

Ca estos non temen las lides marinas,
Nin cierra sobre ellos Fortuna sus llaves.

Comienza la narración del poema con la aparición de Boccaccio a quien la reina viuda de Aragón, doña Leonor, cuenta sus presagios. El escritor italiano, recopilador de "los casos perversos del siglo mundano" promete escribirlos en "prose, rime, é versi" según deseen las reinas. El autor de la "Fiammetta," por tanto, actúa en el poema como consolador del lamentable suceso que le narra la reina madre. El clímax de la obra lo hallamos cuando la reina cae sin sentido después de leer la carta remitida por las reinas de Castilla y Portugal y de saber la desgracia de sus hijos:

Leyda la carta ó letra, cayó
En tierra privada de fabla é sentido,
E de todo punto el anima dío
Non menos llagada que la triste Dido.

La segunda parte del poema, obedeciendo al plan trazado en el prólogo, comienza con una invocación a las musas y al "sacro Apolo" muy parecida a la que había hecho al dios Júpiter en la primera parte. Además, la aparición de la Fortuna y su papel de restauradora de la felicidad a las tristes princesas tiene su parelelo en Boccaccio:

Aqui Caliope, Melpomene é Clio
E las otras Musas, pues voy comediendo,
.....
E vuestros favores invoco é deseoo,
E quel sacro Apolo me vaya guiando.
.....

Quando en presencia la muy poderosa
 Deesa rodante me fue demostrada
 Con grand campanía, ricamente ornada,
 En forma de dueña benina é piadosa.

La descripción de la engalanada Fortuna es deslumbrante
 y suscita imágenes sensoriales:

Pues voy al arreo, é baste su cara
 Ser mas que la luna fermosa, syn cuento.

Vestía una cota de damasco bíis
 De muy fina seda é ricas lavores,
 De color de neta gemma de Tarsís
 Sembrada de estrellas de muchos colores.

.....

Color de la piedra d' estupaza fina
 Eran sus cabellos, dorados, eguales,
 E qual es el Febo, quando mas se empina,
 E muestra é reparte sus rayos diurnales:

El mismo estilo ostentoso se halla en varias de las estrofas en que la reina hace el panegírico de sus hijos y en los vigorosos y sonoros versos en que se describe la batalla marítima.⁵³ Finalmente, el papel "dea ex machina" de la Fortuna se cumple al comunicarles a las angustiadas princesas que sus esposos están vivos y que tendrán un largo y próspero reinado:

Ca non solamente serán delibrados
 E restituydos en sus señorías,
 Mas grandes imperios les son dedicados,
 Regiones, provincias, ca todas son mías;
 E deste linage, infinitos días,
 Verná quien possea grand parte del mundo;
 Avet buen esfuerzo, que en esto me fundo,
 E cessen los plantos é las elegías.

Los quales, demás de toda la España
 Avrán por heredo diversas partidas

⁵³ Consultense las estrofas XXI-XXXV; LXIII-LXXXI.

Del orbe terreno, é por gran fazaña
 Serán en el mundo sus obras avidas.
 Al su yugo é mando vernán sometidas
 Las gentes que beben del flúmen Jordán:
 D' Eufrates, de Ganges, del Nilo serán
 Vencientes sus señas é nunca vencidas.

Concluye el poema con la descripción del amanecer y la desaparición de la "deesa imperante." Amanecer que, según los cánones establecidos por el vate florentino y seguidos al pie de la letra por el Marqués, trae consigo luz, alegría y felicidad:

Con cándidos rayos forzaba el aurora
 La espesa teniebra, é la compelía
 A dexar la España, asy que a desora
 La magna princessa é su compañía
 Me fueron absentes: ¿pues quien dubdaría
 Si fuy desplaciente ó muy consolado,
 Visto tal caso é tan desastrado,
 Despues convertido en tanta alegría?

Por último, el ciclo de poesías en arte mayor se cierra con "Favor de Hércules . . ." y la "Oración." En estas dos composiciones posteriores a la "Comedieta . . ." Santillana alcanza a veces, en medio de estrofas desafortunadas, versos que se distinguen por la hábil selección del vocablo, reciedumbre del metro o la llaneza y sinceridad expresiva.⁵⁴ Pero, desafortunadamente, ambas

⁵⁴ Los versos siguientes de "Favor de Hércules contra Fortuna," son ejemplos del menosprecio e implacable odio que el Marqués sentía por el Condestable. Santillana en esta composición como en el "Soneto XXXI" alienta al débil monarca que acabe con la "bestia dañosa." Subrayamos algunos vocablos con el objeto de indicar el tono acre del poema. Véase también Rafael Lapesa, obra cit., pág. 225.

El fijo de Alcmena afogue en la cuna
La brava culebra, cruel, ponzoñosa:

composiciones se estropean por un odio e implacable sed de venganza contra el Condestable, Además, la frescura, lozanía, gravedad y agudeza que caracteriza la poesía sacra de Berceo o Pero López de Ayala⁵⁵ no se encuentra en la "Oración" que resulta ser una queja de las vejaciones que ha sufrido su amor propio.⁵⁶

Deffienda del drago a la muy fermosa
 Sobiéndola luego en alta tribuna.
 Ya de las arpías non finque ninguna,
 Nin roben el cielo Phineo su mesa:
 De aceptar non tema tan gentil empresa;
 Dome los centauros, después la colupna.
 (Str. II).
 Sin mas dilacion la bestia dapñosa
 Sea affogada, sin aver perdon,
 E non le aproveche tornarse en vesión
 De sierpe nin toro, por arte ynfinitosa.
 (finida).

En la "Oración" alcanza versos bellísimos por la sinceridad y sencillez del lenguaje que manifiesta su intimidad religiosa:

A ti la que luses más que el sol de mayo,
 En que tove e tengo gran firmeza,
 Virgen, non olvides tu pobre lacayo,
 Que ya sobrepuja la mi tribulanza,
Tú eres el puerto de la buena andanza
 Et ruega a tu fijo, señora, por mí,
 Que por aquel tiempo que lo deserví
 Llorando confiese la mi gran erranza.

Pero desafortunadamente estos son sólo versos en medio de estrofas que no aguantan el cotejo con las de un Berceo o Ayala.

⁵⁵ P. Enrique Francois, "Orígenes de la lírica castellana," Revista de la Universidad de Buenos Aires, XXXII-XXXIII (Buenos Aires, 1916), págs. 17-20; 32-35. Lapesa, obra cit., págs. 224-225; 234.

⁵⁶ Lapesa, obra cit., pág. 234.

La "Comedieta": Análisis Rítmico

Si la "Comedieta . . ." por la grandeza del asunto, la hábil estructuración y sostenida alegoría, se considera la obra cumbre del Marqués, debe también considerarse, desde el punto de vista rítmico, la síntesis y éxito más grande de Santillana en este tipo de poesía. Este poema consta de cuarenta y ocho combinaciones diferentes de hemistiquios que hemos clasificado en cuatro series según el número de acentos rítmicos en los hemistiquios.⁵⁷

Primera clasificación:

Hemistiquios de dos ritmos. (Ponemos los acentos).

Versos

- | | |
|--|-----|
| 1. A) las síllabas cuenta/ e guarda el
acento
(27, I). | 393 |
|--|-----|

⁵⁷ Para el estudio del arte mayor en la poesía del Marqués se han consultado los excelentes estudios de: Federico Hanssen, El arte mayor de Juan de Mena (Santiago de Chile, 1906); R. Foulché-Delbosc, obra cit., págs. 75-138; Adolfo Bonilla de San Martín, obra cit., (Madrid, 1903); Joaquín Balaguer, Apuntes para una historia de la métrica española (Madrid, 1954); J. Saavedra Molina, El verso de arte mayor (Santiago de Chile, 1946); Navarro-Tomás, Métrica . . . págs. 91-100; Dorothy C. Clarke, "El esdrújulo. . ." obra cit., págs. 263-275. Véase también Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse (Pittsburg, 1964). Para la clasificación de los hemistiquios según sus acentos rítmicos, hemos seguido el estudio de R. Foulché-Delbosc. El número arábigo se refiere al número que asciende la combinación de hemistiquios en la "Comedieta . . ." Las combinaciones de letras A, AB, etc., indican los tipos de hemistiquios en una serie dada según la acentuación.

	<u>Versos</u>
2. AB) Allí se tocáva/ del gentíl Narciso (48, I).	45
3. AC) Con ótros linájes/ de noble nasción (71, IV).	84
4. AD) Fasta la venida/ del Jhésu bendito (100, VII).	38
5. AE) En el séxto Vírgo,/ segúnt es pintado (89, III).	59
6. B) Ceñía una gruessa/ cínta de cadéras (88, I).	41
7. BA) E de táles cásos/ feciéron mención (51, VI).	18
8. BB) Désde los selláres/ fasta los merlétes (110, VI).	8
9. BC) Acéscos, Catánios,/ Négros e Damár (76, II).	10
10. BD) E "Génova!" múchos/ con assáz vigór (75, II).	8
11. BE) Cástro e Mendóza/ con sáña mortál (74, III).	8
12. C) E de tódas pártes/ la furór ardía (78, IV).	5
13. CA) Comenzó Fortúna/ tál razonamiénto (108, II).	9
14. CB) De la real cása,/ segúnt que passárron (43, IV).	6
15. CD) Mas quién vos dirá/ la extréma porfía (80, V).	5
16. CE) Ví a Latíno/ con múchos latíños (99, I).	5
17. D) Yxár e Cástro,/ Herédia, Alagón (71, II).	1
18. DA) Prógne e Griséyda,/ e a la madre Alména (103, VII).	1
19. DB) Era allí la crúz/ señál genovésa (66, VI).	1
20. DC) La grácia d' aquél/ que fíco a Balán (69, VI).	1
21. DD) Tódos los réyes/ que fuéron en él (100, VII).	1
22. DE) Ví a Cassándra,/ e ví a Almatéa (102, V).	2
23. E) La principál náve,/ dó la señoría (79, V).	1
24. EA) De colór de néta/ gémma de Tarsís (87, III).	3
25. EB) A maternál rávia,/ me fará eloquénte (22, VI).	1
26. EC) O perpétua fáma,/ non dubdó elegír (29, II).	1

	Versos
27. ED) E con las celícolas/ fórmas contiénde (37, II).	1
28. EE) Avét esperánza/ fuýt el cuydádo (116, V).	1
29. F) Tódas las cósas/ viénen a mis máños (111, VII).	1
30. FA) Que Ovídio tocó/ de las trés Gorgónas	1
	<hr/>
Total:	769

Segunda Clasificación:

El primer hemistiquio de dos acentos y el segundo de uno.

31. FB) Con rícas tiáras/ e resplandeciéntes (104, VIII).	67
32. FC) Vencér las pasiónes/ de humanidád (41, VII).	19
33. FD) Tráyo en baxéca,/ los superióres (109, III).	9
34. FE) E los fuértes pássos/ de naturaléza (27, VI).	10
35. G) Ca no será ménos/ la mi narración (51, VII).	2
36. GA) Ví las de Thébas/ e las argiánas (104, V).	3
37. GB) E fíco a Davíd/ en sus impresiónes (82, VIII).	1
38. GC) Allí vi de Pigmálion/ el hermána (102, I).	1
39. GD) De la génte griéga/ que la destruyó (110, VIII).	4
40. GE) Traýdo del viénto/ aquilonár (68, II).	1
	<hr/>
Total:	117

Tercera Clasificación:

El primer hemistiquio de un acento y el segundo de dos.

41. H) En el paraýso/ al ánima dína (39, VII).	50
42. HA) E de tarantínos/ cóntra milanéses (61, VII).	4
43. HB) E los que guardávan/ el nóble pendón (70, III).	3
44. HC) Que la Tiryána,/ quándo al despedír (14, II).	1

Versos

45. HD) E de la famosa/ fuénte de Gorgón (47, II).	3
46. HE) E las sus murállas/ levanté del suélo (111, II).	3
Total:	64

Cuarta Clasificación:

Los dos hemistiquios son de un acento cada uno. ⁵⁸	
47. J) A los subcesóres/ del Agenoríno (64, IV).	5
48. JA) Los de Avellanéda/ e Sotomayór (74, II).	5
Total:	10

Como hemos podido comprobar en el estudio hecho, el arte mayor en la poesía del Marqués de Santillana se distingue por ser un dodecasílabo compuesto de dos senarios cuyos hemistiquios tienden hacia la modalidad isosílábica. Se puede concluir que en su poesía de arte mayor se ven en germen las formas dodecasílábicas independientes a que aluden Menéndez y Pelayo y Navarro-Tomás. La variedad silábica de los hemistiquios no afecta en absoluto a la uniformidad rítmica del verso cuyas tendencias se caracterizan por la forma dactílica y trocaica. Estas dos modalidades se mezclan a lo largo

⁵⁸ En los hemistiquios de uno y dos acentos no hemos encontrado las formas:

a) - - - - ́ - / ́ - - - ́ b) - - - - ́ / - - - - - ́

Tampoco se ha hallado en los hemistiquios de un acento ninguna de las formas siguientes:

a) - - - - ́ / - - - - ́ - b) - - - - ́ / - - - - - ́

de la "Comedieta . . ." creándose de esta forma un dodecasílabo polirrítmico: (Ponemos los acentos).

Achíles armádo/ non fué tan ligéro,
 Nin fízo Alexándre/ tal cavalgadór:
 Jamás es falládo/ sinón verdadéro,
 Eguál, amoróso,/ cáuto e sofridór:
 Mas quiére ser dícho/ que onrádo, onradór,
 E muy más que fiéro/ beníno e piadóso:
 Este de cleméncia/ es sílla e repóso,
 E de los aflíttos/ múro e defensór.

Santillana, sin duda, significa un avance en la estructuración del arte mayor. Los versos amorfos que aparecen en la "Pregunta de Nobles" y más tarde en "Favor de Hércules . . ." en la "Oracion," por circunstancias explicadas más arriba, desaparecen casi por completo en la "Defunssion de don Enrique de Villena" y la "Comedieta . . ." su poema cumbre. En estas dos últimas composiciones se nota un deliberado intento de evitar que en los hemistiquios de dos ritmos, 2 + 2 y 1 + 2, se reunan más de dos sílabas inacentuadas. En efecto, de los setecientos sesenta y nueve versos de dos ritmos, sólo ochenta y dos no se rigen por esta regla, lo que equivale a un noventa por ciento de versos rítmicamente "perfectos." El porcentaje asciende a un noventa y cinco por ciento en los hemistiquios de uno y dos ritmos debido a que sólo tres versos no se adhieren a esta ley.

La producción literaria del Marqués de Santillana no tiene ninguna teoría sobre el arte mayor o la cantidad

silábica, pero, según lo atestiguan los varios prólogos y sus renovaciones e innovaciones poéticas, sí unos conocimientos amplios de los movimientos literarios de la época y las formas técnicas de componer un poema:

Lo qual todo non constriñe ni apremia a ningund dictador o componedor que en rímico estillo después de veynte coplas, dbxe repetición de consonantes allí o en los lugares donde bien le viniere, e el caso o la razón lo necessitare, como ya tal pueda ser más bien dicho libro o tractado que decir nin cancion, balada, rondel, nin virolay, guardando el cuento de la sillabas e las últimas e penúltimas, los yerros de diphongos e las vocales en aquellos logares donde se pertenescen.⁵⁹

⁵⁹ Santillana, obras, págs. 26-27.

CAPITULO III

LOS SONETOS AL "ITALICO MODO"

Los críticos que se han ocupado de los cuarenta y dos sonetos al "italico modo" han formulado contradictorios juicios con respecto a la prioridad del Marqués de Santillana como el primer escritor que empleó conscientemente el endecasílabo en la lengua castellana y al mérito literario que se puede hallar en estas composiciones italianizantes. El objeto del presente capítulo es: a) presentar y evaluar algunas de las opiniones en torno a esta problemática; b) hacer una exposición analítica de los sonetos; y c) tratar de mostrar hasta qué punto se puede juzgar la tentativa del señor de la Vega como prematura e infructuosa.

Algunas Opiniones Críticas

Juan Boscán en su célebre "Carta" a la duquesa de Soma afirma ser el inaugrador del endecasílabo en español:

Yo sé muy bien quán gran peligro es escrivir y entiendo que muchos de los que han escrito, aunque lo hayan hecho más que medianamente bien, si cuerdos son, se deven de aver arrepentido hartas veces. De manera que si de escrivir, por fácil cosa que fuera la que huviera de escrivirse, he tenido siempre miedo,

mucho más le tuviera de provar mi pluma en lo que hasta agora nadie en nuestra España ha provado la suya . . . y querido ser el primero que ha juntado la lengua castellana con el modo de escrivir italiano . . . Quando al tentar el estilo de estos sonetos y canciones y otras cosas de este género . . . Y assí comencé a tentar este género de verso, en el qual al principio hallé alguna dificultad por ser muy artificioso y tener muchas particularidades diferentes del nuestro.¹

Las pretensiones del poeta barcelonés de introductor del endecasílabo y la forma del soneto en la lengua castellana, sea por ignorancia o vanidad, son equívocas ya que es bien sabido que Micer Francisco Imperial había empleado este metro mucho antes que él en varias de sus composiciones. Según observa el señor Méndez Bejarano, el origen de esta importación se debe buscar en los ensayos conscientes, sistemáticos y reflexivos del poeta genovés.² Cronológicamente, Imperial fue uno de los primeros en ensayar el endecasílabo, pero la primacía de un experimento verdadero y sistemático le toca al Marqués de Santillana en sus sonetos al "italico modo." El crítico Pedro Henríquez-Ureña, como Argote de Molina, Fernando de Herrera, Morel-Fatio, Rafael Lapesa, Tomás Navarro-Tomás y Mario Penna, afirma que:

¹ Juan Boscán, Obras poéticas de Juan Boscán, Ed., de Martín de Riquer (Barcelona, 1957), págs. 88-89. El subrayado es mío.

² Mario Méndez Bejarano, La ciencia del verso (Madrid, 1908), pág. 144. Véase también Rafael Lapesa, "Los endecasílabos de Imperial," MisCELanía filolóGica, II (Barcelona, 1960), págs. 25-47. Navarro-Tomás, Métrica . . . Obra cit., págs. 132-133.

Antes de Boscán, sólo el Marqués de Santillana había hecho ensayos conscientes de endecasílabo a la italiana (pues son muy imperfectos los de Micer Francisco Imperial), y esos fueron ineficaces en influencia y pronto olvidados; y todas las formas del verso de once sílabas usadas antes en la Península Ibérica pertenecían a otros órdenes métricos, aunque presentaran semejanzas frecuentes y aun raras identidades con el verso de Dante (como ocurre con los endecasílabos al modo gallego, del Infante Don Juan Manuel y el Arcipreste de Hita, y con los que entran en el "arte mayor," en Juan de Mena y los poetas de su siglo)³

Debe añadirse que la citada Carta-Prohemio, enviada al Condestable de Portugal en 1444, es ejemplo de los conocimientos humanistas y evidencia clara de la sensibilidad poética del señor de la Vega:

. . . Dante escribió en tercio rimo elegantemente las sus tres comedias "Infierno, Purgatorio, Parayso;" Micer Francisco Petrarca sus "Triunphos;" Checo Dascoli el libro "De proprietatibus rerum;" Johan Bocacio el libro que "Ninfal" se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grand eloquencia, à la manera del "Boecio consolatorio." Estos é muchos otros escrivieron en otra forma de metros en lengua itálica que sonetos a canciones se llaman.⁴

Más adelante en el párrafo XII afirma que prefiere a los italianos: "Los itálicos prefiero yo, so emienda de quien mas sabrá, a los franceses solamente."⁵

³ Pedro Henríquez-Ureña, Horas de estudio: literatura española y americana (París, s. f.), pág. 144.

⁴ Santillana, obras., págs. 7-8. El subrayado es mío.

⁵ Ibid., pág. 9.

Los Sonetos al "Itálico Modo"

La Rima

Los cuarenta y dos sonetos escritos por Santillana bajo este "influjo" tienen un total de siete esquemas por lo que concierne a la distribución de la rima en los cuartetos y tercetos. La forma primitiva del soneto italiano con rimas cruzadas en los cuartetos se halla en treinta y dos de las composiciones del Marqués. Esta combinación, constante en los primeros sonetistas italianos como Guinizelli, Checo Dascoli, Cino da Pistoja y otros, disminuye entre los más modernos como Dante, Petrarca y Boccaccio.⁶

Este tipo, que llamaremos regular, puede subdividirse según el número de rimas que se encuentran en los tercetos. La primera combinación está formada por dos rimas en los cuartetos y dos en los tercetos:

Quando yo veo la gentil criatura
Quel cielo, acorde con naturaleza,
Formaron loo mi buena ventura,
El punto é ora que tanta belleza
Me demonstraron, é su fermosura,
Ca solo de loar es la pureza,
Mas luego torno con igual tristura,
E plango, é quexomé de su crueza.

Ca non fue tanta la del mal Thereo,
Nin fizó la de Achilla é de Photino,
Falsos ministros de tí, Tholomeo.

⁶ Leandro Biadene, "Morfologia del Sonetto nei sec. XIII e XIV," Studi di Filologia Romanza, publicados por E. Monaci, 1888), IV, págs. 28-30.

Asy que lloro mi servidor indino
 E la mi loca fiebre, pues que veo
 E me fallo cansado é peregrino.
 (Soneto I).

La segunda forma consta de dos rimas en los cuartetos y de tres en los tercetos:

Clara por nombre, por obra é virtut
 Luna de Assís, é fija d' ortulana;
 De sanctas donnas enxemplo é salut,
 Entre las veudas una é soberana:
 Principio de alto bien, é juventut
 Perseverante, é fuente, de do mana
 Pobreza humilde, é closo alamut,
 Del seraphico sol muy dina hermana.

Tú, vírgen, triunphas del triunpho, triunphante
 E glorioso premio de la palma:
 Asy non yerra quien de tí se ampara
 E te cuenta del cuento dominante
 De los sanctos, ó sancta sacra é alma;
 Pues hora ora "pro me," beata Clara.⁸
 (Soneto XXXVII).

La modalidad más regular y moderna del soneto italiano con dos rimas encadenadas en los cuartetos y tres en los tercetos se halla sólo en el soneto XIV que citaremos más adelante al analizar su ritmo.

La combinación de tres rimas en los cuartetos es de la forma siguiente: a) las rimas del primer cuarteto

⁷Véanse los sonetos, I, III, IV, V, VI, VII, VIII, XIII, XVI, XVII, XVIII, XXII, XXIII, XXIV, XXX, XXXIII, XXXIV, XXXV, XXXVI, XL y XLII.

⁸Véanse los sonetos XIX, XX, XXI, XXV, XXVI, XXVII, XXVIII, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI. Juan Corominas, Diccionario crítico etimológico de la lengua española (Berna, Suiza, 1954), I, pág. 78., y Sebastián de Covarrubias, Tesoro de la lengua castellana (Madrid, 1611), pag. 64 definen esta palabra como una barra que sirve de cerrojo cuyo origen etimológico es árabe.

son cruzadas y no las del segundo: ABAB/BCCB; b) el primer cuarteto lleva las rimas encadenadas y el segundo muestra una variación en las rimas centrales como el primer tipo aducido más arriba: ABBA/ACCA.⁹ La misma clasificación puede aplicarse a los tercetos donde se hallan cuatro esquemas diferentes según la distribución de la rima: a) la forma regular, semejante a los cuartetos regulares aducidos anteriormente, está compuesta de veintiún sonetos formados por dos rimas: CDC/CDC; b) once tienen idéntico esquema en los cuartetos, pero añaden una tercera rima a los tercetos: CDE/CDE; c) el soneto XIV presenta la misma rima en los tercetos, pero encadenada en los cuartetos. El esquema de dos rimas DED/EDE y de tres rimas DEF/DEF lo encontramos sólo en los nueve sonetos irregulares aducidos más arriba. Sus irregularidades se hallan en los cuartetos debido a que una de las rimas se queda suelta. Pero esta "anomalía" no tiene nada de particular ya que es bien sabido que había sido ensayada por los poetas italianos en sus intentos innovadores. En efecto, varias de estas innovaciones han sido señaladas por el crítico italiano Leandro Biadene que estudia a profundidad la evolución del soneto en su admirable libro Morfología del Sonetto nie sec.

XIII e XIV. Veamos algunas de sus conclusiones con

⁹ La primera modalidad tiene sólo dos sonetos: XII, XXXI; la segunda siete: II, IX, X, XI, XV, XXIX, XXXII.

respecto a los cuartetos y tercetos. Cuartetos: ABAB/
ABBA; ABAB/BAAB; ABBB/BAAA. Tercetos: de dos formas
diversas pero todavía con cierta regularidad: CDC/CDC;
CDD/CDD; CCD/CCD; CDD/CCD; CDD/CDC; CDC/CDD; CDC/DDC;
CDD/DDC. Tercetos de tres rimas: CDE/DCE; CDE/DEC;
CDE/ECD; CDE/CED; CCD/DEE; CDC/DEE; Formas completamente
irregulares en los tercetos: CCD/EED; CDC/ECE; CDD/ECE;
CDD/ECE; CDC/EED; CDC/ECE; CDE/DDC; CDE/CEE; CDE/CDC;
CDC/EFE; CDE/EFC; CDE/FCE.¹⁰ Nótese como en las formas
irregulares se deja también suelta una de las rimas.

A pesar de estos antecedentes en la poesía italiana, en la cual se basó el Marqués para sus artificios técnicos, Morel-Fatio al referirse a los nuevos sonetos irregulares se empeña en afirmar que: "Je ne crois pas qu' il (Santillana) avait voulu innover; il a, à mon sens, simplement maintenu dans le sonnet italien l' ordre des rimes de deux formes de l' ancienne octave espagnole."¹¹ Es verdad que el Marqués empleó, como indicamos en el capítulo anterior, la forma estrófica de la octava de arte mayor mucho antes de ensayar los sones-tos; sin embargo, esto no quiere decir que la aparición de dicha rima en los endecasílabos se deba única y

¹⁰ Biadene, obra cit., págs. 30-41.

¹¹ Morel-Fatio, obra cit., pág. 227. El paréntesis es mío.

exclusivamente al mero deseo de mantener la rima de la octava según sugiere el hispanista francés. Más sólidas son las conclusiones del excelente crítico italiano Romolo Ruccini que, a propósito de lo que comentamos, explica:

Alla tradizionale quartina abba, acca, il Santillana oppone due tipi de quartine: 1) abab, acca, 2) abab, bccb; d'altronde già il Petrarca aveva liberamente adottato la chiusa: abab, baab, e ciò rendeva certo possibili al Santillana le sue innovazioni tanto più che del terzeto cdc, dcd (troppo chiuso e scarno) si passava al cde, cde (introducendo una rima in più).¹²

En efecto, debe suponerse que el Marqués, gracias a sus conocimientos técnicos y ansias innovadoras, pudo haber experimentado con todas las posibilidades que le ofrecía un metro tan flexible como el endecasílabo dentro de una forma tan exigente como el soneto. La romanista doña Carolina Michaëlis de Vasconcellos en su introducción a las poesías de Sá de Miranda explica que:

O que nos parece estar fóra de duvida é que as muitas singularidades, que se notam na estructura dos primeiros hendecasyllabos, não são defeitos e erros, causados pela falta de capacidade ou pela precipitação dos velhos autores, mas antes signaes caracteristicos, por elles introduzidos voluntaria ou involuntariamente com o fim de por em relevo o genio peculiar da lingua materna. Os innovadores não

¹² Romolo Ruccini, "La biblioteca del Marchese di Santillana," Letterature Moderne, VIII (Napoli, s. f.), pág. 636. Debemos señalar aquí que la hispanista Dorothy C. Clarke en su artículo "Miscellaneous Strophe Forms," Hispanic Review, XVI (1948), pág. 152., se equivoca también al considerar que Santillana empleó el esquema ABAB/ACCA. Esta rima no se haya en ninguno de los sonetos y es muy posible que se haya confundido con la forma ABAB/BCCB.

adoptaram todas as leis do codice poetico italiano, logo á primeira, sem recorrer a variadas experien- cias.¹³

La rima de los sonetos al "itálico modo," sea regular o irregular, fluctúa entre cuatro y seis en la siguiente proporción:

4 rimas	21 sonetos	50%
5 rimas	18 sonetos	43%
6 rimas	3 sonetos	7%

De los quinientos ochenta y ocho versos, cuatrocientos setenta y uno tienen la rima grave (81%), y ciento diecisiete la rima aguda (19%). Si el cómputo se hiciese por sonetos, encontraríamos que no hay ninguno escrito enteramente en agudos; mientras que los números I, III, V, X, XI, XII, XIII, XXX, XXXII, XXXIII y XLI son completamente llanos como lo requiere la lengua castellana; especialmente a partir de Garcilaso de la Vega cuyos versos oxítonos son rarísimos. La escasez de este tipo de rima en Garcilaso es, por cierto, el triunfo definitivo del endecasílabo llano en la poesía castellana. Los pocos endecasílabos agudos que emplea el Marqués añaden a veces variedad rítmica a la composición y se acercan bastante a la definición dada por Fernando de Herrera al emplearse dicha rima:

¹³Carolina Michaëlis de Vasconcellos, Poesías de Sã de Miranda, Publicadas por M. Niemeyer (Halle, 1885), pág. CXVII.

Los versos agudos an una cierta semejanza con los exámetros que tienen en la quinta región un pie espondeo, y esto se usa para cierto efecto de turbación, de miedo, de espanto, de admiración ó tardanza, tristeza ó pesadumbre, como podeis descubrir en Virgilio; y cuando no sirven para algunos destos efectos; o semejantes a ellos, son ruines versos.¹⁴

Además el hecho de que el Marqués sólo emplee esta rima en el diecinueve por ciento de sus versos señala un gran progreso ya que un siglo después según indica Juan de la Cueva, en el siglo XVII en la segunda epístola de su Exemplar poético, endecasílabistas establecidos como Boscán, Hurtado de Mendoza y el mismo Garcilaso pecaban de esta costumbre:

Mas tienes de advertir en el hazellos
 Que tengan onze sílabas, i mires
 La contextura que los haze bellos,
 Y que siempre te guardes i retires
 Que en agudo no acabes el acento,
 Porque la una sílaba no tires.
 Boscán dixo, sin más conocimiento:
Aquella Reina qu' en la Mar nació
 I usó deste truncado abatimiento.
 I Garcilaso dixo, i no advirtió
Amor, amor, un ábito vestí,
 I don Diego en mil versos los usó.
 Lo mesmo aora avrá de ser de mí,
 Que citando los versos que dixerón
 Incurro en lo que siempre aborrecí.¹⁵

¹⁴ Citado en Francisco Rodríguez Marín, Luis de Barahona de Soto (Madrid, 1903), I, Pág. 416. Para el efecto que debe producir esta rima, véanse algunos versos de los sonetos II, XVIII y XIX del Marqués.

¹⁵ Juan de la Cueva, El Infamador, Los siete Infantes de Lara y el Ejemplar Poético, Ed., de Francisco A. De Icaza (Madrid, 1924, Clásicos Castellanos), pág. 210.

Resumiendo sobre la rima en los sonetos de Santillana, podemos decir que la novedad que los distingue es que la mayoría mantienen la forma regular establecida por el soneto italiano de dos rimas encadenadas o cruzadas en los cuartetos y dos o tres en los tercetos sin ninguna rima suelta. En cuanto a la forma irregular, se ha comprobado su antecedente en la evolución del soneto italiano entre los primeros sonetistas. Además, la mayoría de los endecasílabos paroxítonos del Marqués es prueba evidente de su predilección por este esquema y contradice los juicios de algunos críticos que consideran la "super abundancia" de versos agudos uno de los defectos más graves de Santillana en este género poético.¹⁶ Según comprobaremos más adelante, Boscán no le aventajó mucho en este aspecto tampoco.

El Ritmo

El endecasílabo con acentos obligatorios en cuarta, séptima y décima sílaba es según ha observado Milá y Fontanals un verso anapéstico debido a su ritmo:

El endecasílabo en que debemos ocuparnos tiene como el sáfico, acento en la cuarta, pero lo tiene en la séptima en vez de la octava y es ventajoso (especialmente para el canto) que lo tenga en la primera. De suerte, que cuando reune este último requisito está

¹⁶ Angel Vegue y Goldoni, Los sonetos al "ítalico modo" de Santillana (Madrid, 1911), pág. 35. Consultese también Menéndez y Pelayo, obras completas (Madrid, 1955), X, pág. 185.

formado de una sílaba acentuada, seguida de tres anapestos: /vv/vv/vv/ y resulta un decasílabo con anacrusis, es decir, con la añadidura de una sílaba inicial (acentuada).¹⁷

El mismo crítico indica que el nombre de "gaita gallega" se le aplicó en son de burla y que uno de los primeros eruditos en emplearlo con este nombre fue Don José Amador de los Ríos. Sin embargo, Andrés Bello, mucho antes que el crítico aducido, ya había clasificado este metro como un dáctilo basándose en la acentuación de los versos siguientes: "Ciérta criáda la cásá barría/ con úna escóba muy puérca y muy viéja, etc.," e indicaba igual que Milá que el acento de la primera cláusula podía faltar, pero que los otros eran absolutamente necesarios.¹⁸

Don Iñigo López de Mendoza emplea esta forma anapéstica en ciento setenta y dos versos (29%) de los sonetos. Esta forma acentual oscila entre la plena con acentos primarios en cuarta, séptima y décima y ventajoso en primera:

Vieron mis ojos la forma divina
(III, 7).

Magra la cara, desnudo é fambriento
(XV, 10).

Jóve se sirva é a Ceres dexemos
(XXX, 13).

Roma en el mundo e vos en España
(XXXIII, 1).

¹⁷ Manuel Milá y Fontanals, obra cit., pág. 182.

¹⁸ Andrés Bello, obra cit., pág. 162.

O la parcial sin acento secundario en la primera sílaba:

De sus combates, con tanta porfía
Que ya me sobran, maguer me deffenso
(IV, Vs. 5-6).

A cavallero, por golpe ferrino
(V, 5).

La saturnina pereza acabado
(XXV, 9).

Por lo que atañe al empleo de este endecasílabo, observa el crítico Henríquez-Ureña que:

. . . su empleo ha sido constante en la poesía de Italia y que los tratadistas de métrica en lengua toscana lo indican como una de las formas usuales agregando a veces que debe alternar con la yámbica y la sáfica para dar variedad al ritmo. El anapéstico, en efecto, es una de las formas primitivas del endecasílabo itálico, y en la mayoría de los precursores inmediatos de Dante abunda más que el sáfico. Todavía en la "Divina Comedia" son anapésticos alrededor de una décima parte de los versos.¹⁹

Santillana, voluntaria o involuntariamente, combina, de cuando en cuando, sáficos y dactílicos creando de esta manera la variedad rítmica a que alude el señor Henríquez-Ureña:

Quál se mostrava la gentil Lavina(S)
En los honrados templos de Laurencia(S)
Quando solepnicavan á Heretina(E)
Las gentes della, con toda fervencia; (A)
E qual paresce flor de clavellina(S)
En los frescos jardines de Florencia, (S)
Vieron mis ojos en forma divina(A)
La vuesta imágen é deal presencia. (S)

La preponderancia del endecasílabo sáfico, lento y suave, en los cuartetos armoniza con la exquisita y delicada

¹⁹ Henríquez-Ureña, obra cit., págs. 166-167.

imagen que se nos pone de relieve de la dama. Al llegar a los tercetos, sin embargo, la sedosa lentitud de los endecasílabos anteriores se trunca. Los acentos colocados sobre las voces de mayor fuerza expresiva captan y expresan singularmente el estado anímico de poeta:

Quando la llaga ó mortal feridas (S)
 Llagó mi pecho con dardo amoroso: (A)
 La qual me mata en pronto é da la vida (S)
 Me face ledo, contento é quexoso (A)
 Alegre passo la pena indevida; (A)
 Ardiendo en fuego, me fallo en reposo. (A)

(Soneto III)

Santillana al llegar a este momento de suma intensidad en el poema ha reducido, consciente o inconscientemente, el empleo del endecasílabo sáfico debido a que su característica cadencia suave "típica de los pasajes líricos"²⁰ no amonizaría con el cambio afectivo de la composición.

Otro ejemplo de esta variedad rítmica se halla en el soneto XIX cuyos endecasílabos sonoros dan al poema un gran efecto musical:

Doradas ondas del famoso río
 Que bañan en torno la noble cibdat,
 Do es aquella, cuyo más que mío
 Soy é posee la mi voluntat:
 Pues que' n el vuestro lago é poderío
 Es la mi barca veloz, cuytat
 Con todas fuerzas é curso rádio
 E presentatme a la su beldat.

El primer verso de estos cuartetos "Doradas ondas del famoso río" podría considerarse un feliz precursor del

²⁰ Navarro-Tomás, Arte del verso, pág. 52.

melódico endecasílabo "Corrientes aguas puras, cristalinas" de la Egloga I de Garcilaso de la Vega.²¹ Pero el movimiento vibrante de los primeros versos disminuye gradualmente hasta llegar al último terceto donde la resignación a la muerte se expresa mediante un símil clásico enteramente en versos sáficos que parecen prolongar indefinitivamente el sentimiento melancólico del desdichado enamorado:

Non vos empida duba nin temor
De daño mio, ca yo non lo espero;
E si viniere, venga toda suerte.
E si muriere, muera por su amor;
Murió Leandro en el mar por Ero;
Partido es dulce al affitto muerte.

Sentimiento trágico que el poeta ha obtenido mediante la hábil comparación con el desafortunado héroe mitológico, la certera selección de los vocablos y, sobre todo, la deliberada acentuación rítmica que parece prolongar con su movimiento el "pathos" de este figurativo "fin trágico." Garcilaso en el soneto XXIX desarrolla semejante tema²² y no creemos que supere al Marqués en la concepción poemática o recursos estilísticos discutidos más arriba.

²¹ Garcilaso de la Vega, Works. Ed., de Hayward Keniston (Nueva York, Reprinted in 1967), pág. 90. Todas las citas de las poesías de Garcilaso han sido tomadas de esta edición.

²² Para el desarrollo del tema de Hero y Leandro, consultense José María Cossío, obra cit., pág. 883; "Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro," Revista de Filología Española, XVI (1929), págs. 174-175.

La adición de otros tipos rítmicos del endecasílabo añaden a algunas composiciones mayor variedad rítmica debido a la distribución acentual y a la irregularidad en los hemistiquios.²³ El soneto XIV se distingue por esta novedad y por ser también el más moderno en cuanto a la rima:

Quando yo só delante aquella donna,
 A cuyo mando me sojudgó Amor,
 Cuydo ser uno de los que en Tabor
 Vieron la grand claror que se razona.
 O quella sea fija de Latona,
 Segund su aspetto é grande resplandor:
 Asy que punto yo non hé vigor
 De mirar fixo su deal persona.

El su grato fablar dulce, amoroso,
 Es una maravilla ciertamente,
 E modo nuevo en humanidat:

²³ Dámaso Alonso en su artículo "La simetría en el endecasílabo de Góngora," Revista de Filología Española, XIV (1927), pág. 339, observa que "No han faltado tratadistas que consideren el endecasílabo como un verso compuesto de dos hemistiquios. Si la acentuación cae sobre la sílaba sexta, el primer hemistiquio constaría de seis sílabas y el segundo de cinco. Si los acentos van sobre las sílabas cuarta y octava, el primer hemistiquio tendría cinco sílabas y seis el segundo. Al verso que cumple exactamente estas dos últimas condiciones se le suele llamar sáfico. Pero es lo cierto que, normalmente, en poesía castellana aparece el endecasílabo como una unidad métrica indivisible y sólo el análisis silábico puede revelar esta fragmentación establecida por los tratadistas, y no siempre evidente, por no coincidir muchas veces el final del llamado primer hemistiquio con el final de una palabra. Dicho de otro modo: el oído, en muchos casos, percibe el endecasílabo como unaunidad indivisible ("Del siempre en la montaña opuesto pino"), mientras que en otras, con mayor o menor nitidez, llega a vislumbrar una posible fragmentación ("No me mueve mi Dios/ para quererte"; "Huésped eterno/ del abril florido")... . Voy a aducir ahora ejemplos, bastantes para afirmar que Góngora usó conscientemente de esta posible división del endecasílabo . . .".

El andar suyo es con tal reposo,
 Honesto é manso, é su continente,
 Que, libre, vivo en capitividat.

Como podemos ver, en este soneto se encuentran casi todos los tipos rítmicos del endecasílabo: los versos primero y cuarto son del tipo enfático; el noveno melódico; el tercero y el sexto heroicos. Los demás son verdaderos endecasílabos sáficos o se acercan bastante a esta modalidad rítmica como los versos octavo y duodécimo. El oncenio con acento en cuarta y décima ha sido clasificado como un "endecasílabo acentuado a medias" por el crítico Henríquez-Ureña.²⁴ Una estadística de estas variantes rítmicas revelaría lo siguiente. La modalidad sáfica por si sola asciende a un total de doscientos sesenta y seis versos. Esta forma ha sido empleada por Santillana de la siguiente manera. La primera tiene tres sílabas acentuadas en cuarta, octava y décima. Forma A:

E dexaremos el fablar nuciente
 (XVII, 14).

Facet agora como fizo Dios
 (XXVIII, 11).

Canonizado por vulgar sentencia
 (XL, 12).

Forma B: se diferencia de la primera por llevar el acento en sexta en vez de la octava:

²⁴ Henríquez-Ureña, obra cit., pág. 143.

A demostrar la pena o la dolor
(VII, 3).

Non en palabras ánimos gentiles
(XVII, 1).

Del celestial exército patrón
(XXXVI, 1).

La variedad rítmica de melódicos alterna con la del tipo trocaico o heroico y la del enfático que se caracteriza por ser "el componente de menor proporción en el endecasílabo polirrítmico."²⁵ La combinación de estas tres modalidades alcanza un total de ciento veinte y ocho versos. Aducimos a continuación unos cuantos ejemplos de estos tipos rítmicos. Pintamos los acentos rítmicos:

Melódico:

E dexémos las ármas femeníles
(XI, 1).

Por que el lárgo vivír es negádo
(XXXIV).

Heroico:

A Róma, con Itália, posseyéra
(XXXI, 4).

Las géstas de Sión, si las leýstes
(XXXII, 14).

Enfático:

Cuándo recontaré mis vexaciones
(XI, 6).

²⁵ Navarro-Tomás, obra cit., pág. 34.

Cuéntase que esforzáva Thimotéo²⁶
(XXVI, 1).

Los diecisiete versos con tiempo marcado en cuarta y décima solamente son, según señalamos en la cita veinticuatro, del tipo de "endecasílabo acentuado a medias pues le falta el complemento de un acento en octava para ser sáfico o el de un acento en séptima para ser anapéstico."²⁷

Mas virtuoso é de cavalleros
(XVII, 6).

De las ynsidias del universal
(XLII, 7).

Las tus ynopias, nin tu propiedat
(XXXIX, 13).

La acentuación positiva o dudosa en la quinta sílaba, por influencia del arte mayor, es rara en los sonetos al "itálico modo." Los pocos ejemplos que hemos encontrado son los siguientes:

Tymbre de Amor, con el qual combate
(XII, 1).

Donde vos vi yo la primer jornada
(XXIII, 4).

Angélico viso é forma excellente
(XXI, 12).

En ocasiones se le escapan al Marqués unos cuantos dodecasílabos debido a esta misma influencia. Pero

²⁶Un ejemplo de diéresis débil que el Marqués emplea para mantener la rima.

²⁷Henriquez-Ureña, Ibidem.

este desliz no tiene nada de particular ya que el mismo Garcilaso comete iguales equívocos en más de una veintena de versos según observa el garcиласista Hayward Keniston:

It is not surprising then, to find in his verses several types which reveal the influence of his own Castilian measures. In the edition of Barcelona there are at least twenty-three lines of twelve syllables. . .²⁸

Los únicos versos de este tipo que se han hallado en los sonetos del Marqués se citan a continuación:

Adivinativos fueron los varones
(XXVIII, 1).

A muchos é á pocos la perseveranza
(XXXI, 10).

Otras de las imperfecciones de los sonetos al "itálico modo" son los hiatos violentos que se emplean a veces para completar el número requerido de sílabas. El uso de esta licencia poética desagrada aquí debido a que cae entre la quinta y sexta sílaba rompiéndose de esta manera la unidad del endecasílabo y creándose una cadencia de arte mayor:

Al rey don Sancho,/ é con grand sentido
(II, 2).

Mio es el dapño/ é suya la mengua
(XI, 4).

Que vos inflama/ é vos encadena
(XVI, 7).

²⁸ Hayward Keniston, Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works (Nueva York, 1922), pág. 286.

Por otro lado, la acentuación de un agudo en sexta, a pesar de que no hay hiato, da la sensación de una cesura después de la sílaba acentuada:

Solo Guadalquivir/ tiene poder
(XVIII, 13).

A la vuestra virtut/ quassi divina
(XIII, 14).

Alégrome de ver/ aquella tierra
(XXIII, 1).

De vez en cuando la acentuación de sílabas consecutivas trunca también la flexibilidad y armonía del endecasílabo:

De mirar fixo su deal persona
(XIV, 8).

Virginal templo do el Verbo divino
(XXXV, 1).

Pescador sancto, uno de la cena
De la divinal mesa é compañía.
(XL, 3-4).

Otras anomalías como la frecuencia de la diéresis, débiles sinéresis, el retorcimiento del vocablo, la inhábil distribución del tema como corresponde al soneto estropean a veces el ritmo de los endecasílabos del Marqués. Pero, ¿quién no cometió los mismos equívocos si de ellos están plagados muchos de los endecasílabos que emplearon casi un siglo después "establecidos" sonetistas como Hurtado de Mendoza y Boscán.

Petrarquismo y Casticismo
en los sonetos

El tema de la mayoría de los sonetos de Santillana muestra una estrecha relación de dependencia con la poesía amorosa de Francesco Petrarca.²⁹ Este punto de contacto entre los dos poetas, sin embargo, se advierte mucho más en el plano exterior de los poemas debido a que Santillana desafortunadamente no llega a calar en la compleja metafísica amorosa del cantor de Laura. Pero esto no tiene por qué asombrarnos. Una ojeada a la poesía de por entonces revelaría que ninguno de los poetas de la época le supera en su imitación petrarchista que es una de las primeras en la lírica castellana.³⁰ Unos cuantos sonetos serían suficientes para mostrar este influjo y el éxito que tuvo el Marqués al adaptarlo a su poesía amatoria.

Santillana, en la mayoría de los sonetos, en su empeño de aprisionar la belleza de la dama poetizada

²⁹ Lapesa, obra cit., págs. 187-188. "En moldes petrarquistas entra toda la materia del amor cortés, de la que el Canzioniere había sido cima y transformación: placer del sufrimiento, fidelidad mantenida, a pesar de los años, con mención del número de éstos; ausencias, lamentaciones por la inquebrantable dureza de la dama, cautiverio amoroso etc." Farinelli, obra cit., págs. 74-78; Evelina Vanutelli, "Il Marchese di Santillana e Francesco Petrarca," Revista d' Italia, 1924, 15 febbraio, págs. 138-150; Vegue y Goldoni, obra cit., págs. 38-55.

³⁰ José María Azaceta y G. Albeniz, "Italia en la poesía de Santillana," Revista de Literatura, III (Madrid, 1953), pág. 41.

muestra un esmerado proceso de reelaboración artística que podríamos considerar ascensional. En uno de los primeros sonetos aparece la dama como la "gentil criatura," dechado de "pureza," que se encuentra en línea directa con la "donna gentil" del poeta florentino y la "Madonna Laura," pero sin poseer, desde luego, la dimensión estética y realidad artística de estas heroínas.³¹

Quando yo veo la gentil criatura
 Que el cielo, acorde con naturaleza,
 Formaron, loo mi buena ventura,
 El punto é ora que tanta belleza
 Me demostraron, é su fermosura,
 Ca solo de loar es la pureza;
 Mas luego torno con igual tristura,
 E plango, é quexomé de su crueza.
 Ca non fué tanta la del mal Thereo,
 Nin fizó la de Achilla é de Photino,
 Falsos ministros de ti, Tholomeo.
 Asy que lloro mi servicio indino
 E la mi loca fiebre, pues que veo
 E me fallo cansado é peregrino.
 (Soneto I).

La belleza de la "donna" evocada suscintamente en este primer soneto se amplifica y adquiere mucho más relieve en el soneto III mediante imágenes sensoriales de tinte erótico:

Qual se mostrava la gentil Lavina
 En los honrados templos de Laurencia
 Quando solepnicavan á Herentina
 Las gentes della, con toda fervencia;
 E qual paresce flor de clavellina
 En los frescos jardines de Florencia,
 Vieron mis ojos en forma divina
 La vuestra imágen é deal presencia.

³¹Angel Vegue y Goldoni, obra cit., pág. 44.

Santillana al entrar en los tercetos, consciente de este momento de mayor intensidad en el poema, capta y expresa singularmente mediante metáforas petrarquistas³² el desasosiego que le causa la extraordinaria hermosura de la "flor de clavellina."

Quando la llaga ó mortal ferida
 Llagó mi pecho con dardo amoroso:
 La qual me mata en pronto é da la vida
 Me face ledo, contento é quexoso
 Alegre passo la pena indevida;
 Ardiendo en fuego, me fallo en reposo.

La idealización de la belleza de la "amada," sin embargo, se patentiza y adquiere proporción de categoría en los sonetos IX y XIV mediante el símbolo de la luz que el poeta maneja según sus propios designios:

Non es el rayo de Febo luciente,
 Nin los filos d' Arabia mas fermosos
 Que los vuestros cabellos luminosos,
 Nin gema d' estupaza tan fulgente.
 Eran ligados d' un verdor placiente
 E flores de jazmín que los ornava;
 E su perfetta belleza mostrava
 Qual viva flama ó estrella d' Oriente.
 Loó mi lengua, maguer sea indina,
 Aquel buen punto que primero ví
 La vuestra imágen é forma divina,
 Tal como perla é claro rubí
 A cuyo esguarde é merced me dí.

El poeta, embelesado por la "imágen é forma divina" de la dama, expresa los elementos de la realidad que afectan los sentidos:

³² Dámaso Alonso y Carlos Bousño, Seis calas de la expresión literaria (Madrid, 1956), pág. 96.

- a) cabellos luminosos (vista)
- b) flores de jazmín (olfato)
- c) perla--claro rubí (vista, tacto).³³

Es decir que el poeta aliándose de exquisitas imágenes sensoriales ha ido desarrollando el retrato de la dama hasta llegar al soneto XIV donde el símbolo de esta belleza se convierte en la manifestación de las maravillas de Dios al adquirir dimensiones angelicales. En efecto, ya no se encuentra delante de la "gentil criatura," la "flor de clavellina" o la "estrella de Oriente." Ahora está en presencia de la "donna angelicatta" de los poetas del "dolce stil nuovo"³⁴ a quien no es digno de contemplar ni siquiera por un instante cara a cara:

Quando yo só delante aquella donna,
 A cuyo mando me sojudgó Amor,
 Cuydo ser uno de los que en Tabor
 Vieron la grand claror que se razona.
 O quella sea fija de Latona,
 Segund su aspetto é grande respandor:
 Asy que punto yo non hé vigor
 De mirar fixo su deal persona.
 El su grato fablar dulce, amoroso,
 Es una maravilla ciertamente,
 E modo nuevo en humanidat:
 El andar suyo es con tal reposo,
 Honesto é manso, é su continente,
 Que, libre, vivo en captividat.

³³ Dámaso Alonso, Poesía española (Madrid, 1962), pág. 75.

³⁴ Otis Green, Spain and the Western Tradition (Madison, Wisconsin, 1968), IV, pág. 89. Martín de Riquer, La lírica de los trovadores (Barcelona, 1948), págs. XXXV-XXXVI. Para un excelente estudio del símbolo de la luz en la poesía medieval, consúltese Edgar De Bruyne, Estudios de Estética Medieval (Madrid, 1958, Gredos), III, especialmente las páginas 11-37.

Este soneto se distingue además por su innovación estética³⁵ que señala atisbos de una renovación literaria que llegaría a su cumbre durante el reinado del Emperador Carlos V., pero de la cual Santillana es uno de los más eminentes precursores:

Petrarca parte de un "amour lointain," como los trovadores; la transformación consiste en convertir sistemáticamente a la naturaleza en eco y amplificador de sus sentimientos de soledad y desamparo: "Si ch'io mi credo omai, che monti, e piagge,/ e fiumi, e selve sappian di che tempre/ sia la mia vita, ch' è celata altrui// Ma pur si aspre vie, ne sì selvaggie/ cercar non so, ch' Amor non venga sempre/ ragionando con meco, ed io con lui" (Soneto XXII). Cuando Santillana toma por confidentes a las "doradas ondas del famoso río" que baña la ciudad donde se encuentra su amado (Soneto XX), o cuando escribe: "Nin son bastantes a satisfazer/ la sed ardiente de mi grand deseo/ Tajo al presente, nin me socorrer/ la enferma Guadiana, nin lo creo" (Soneto XIX), se halla plenamente dentro de esta línea que es, en realidad, renacentista. Del amor cortés perdura, en cambio, el sentimiento melancólico de la pérdida; la ausencia, que impide llegar al entusiasmo y a la alegría que a menudo hemos asociado con el Renacimiento. Pero, claro está, tal observación se

³⁵ El hispanista norteamericano David W. Foster en su artículo "Sonnet XIV of the Marquis de Santillana and the Waning of the Middle Ages," Hispania, L (1967), pág. 445, observa que "An alternative is to consider the Marques de Santillana's poetry against the background of the fifteenth century, a period when the general tenor of life and an even more pronounced emergence of a secular poetry . . . blurred the lines of the intricate subtleties of the medieval rhetorical and dialectical tradition built upon the Christian topoi. The use of the latter by a poet like Santillana for one thing, and the misunderstanding of their intricacies, for another, are significant examples of the waning of the Middle Ages in fifteenth century Spain, and of the first feeble stirrings of the literature of the Renaissance." Consultese también Aristóbulo Pardo, obra cit., pág. 5.

aplicaría también a buena parte de la obra de Garcilaso, de la cual no duda nadie que sea plenamente renacentista.³⁶

Pero el amor cortés filtrado a través de la luz filosófica del neoplatonismo o el sicologismo del solitario de Valclusa no es el único asunto tratado en los sonetos al "ítálico modo." Aproximadamente la mitad de estas composiciones podrían denominarse "casticistas" por la índole temática³⁷ y atenuados influjos petrarquistas. Veamos la prueba.

Uno de los primeros sonetos, el número II, se inspira en la tradición de los romances viejos que versan sobre el cerco de Zamora los que el Marqués, por cierto, consideraba "ínfimos" por la serie indefinida de pies y la versificación fluctuante.³⁸ El tema

³⁶ Manuel Durán, obra cit., pág. 354. Nota 14. Véanse también los siguientes sonetos de marcado influjo petrarquista: IV, VI, VII, VIII, XI, XVI, XVIII, XXI, XXII, XXIII.

³⁷ Otis Green, obra cit., III, pág. 10. El hispanista norteamericano con su acostumbrada agudeza afirma que la variedad temática de los sonetos de Santillana es otra indicación que la tentativa del Marqués en aclimatar el soneto a nuestra lengua no es un mero capricho pasajero sino una consciente elaboración artística que abarcó sus últimos años de vida. Consultese también Lapesa, obra cit., pág. 180.

³⁸ Santillana, obras. Ed., de Augusto Cortina (Madrid, 1964, Colección Austral), pág. 14. Véase también José María Cossío, "Dos notas para la biografía del Marqués de Santillana," Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo, V (Santander, 1922), págs. 340-342, donde se habla de la posible influencia que tuvo la leyenda del Cid en un poema histórico que escribió el Marqués sobre el héroe nacional español. Aunque todo esto es una suposición basada en el poema que escribió su decretario

autóctono de esta leyenda, la muerte trágica del rey Don Sancho y el supuesto lamento de Doña Urraca, está adaptado magistralmente a un suceso contemporáneo. La reina Doña María, destrozada por el dolor debido al fallecimiento de su hermano el Infante Don Pedro, se ve obligada a ocultar su llanto porque el rey Don Juan, su esposo, estaba por entonces pleiteando con los reyes de Navarra y Aragón, hermanos de ella también:

Lloró la hermana, maguer que enemiga,
 Al rey Sancho, é con gran sentido
 Procedió presto contra el mal Vellido,
 Servando en acto la fraternal liga.
 ¡Dulce hermano! pues yo que tanto amiga
 Jamás te fuy, ¿como podré celar
 De te llorar, plañir é lamentar
 Por bien que el sexo contraste é desdiga.

Santillana en estos cuartetos nos pinta en toda su magnitud el patetismo de la tragedia y capta la angustia de la desdichada protagonista cuya familia ha sido víctima de la "mala fortuna."

¡O real casa, tanto perseguida
 De la mala fortuna, é molestada!
 Non piensso Juno que más encendida
 Fue contra Thébas, nin tanto indinada.
 ¡Antropos! muerte me place, é non vida,
 Si tal ventura ya non es canssada.

El mismo tono elegíaco se encuentra en el soneto V donde se lamenta la defunción prematura de la Infanta Doña Catalina en 1439:³⁹

"Triunfo del Marqués," muestra, sin embargo, que los temas autóctonos castellanos no eran ajenos a don Iñigo.

³⁹ Lapesa, obra cit., pág. 179.

Non solamente el templo divino,
 Donde yo creo seas receptada,
 Segunt tu sancto animo é benino
 Preclara Infante, muger mucho amada;
 Mas al abismo é centro malino
 Te seguiría, si fuese otorgada
 A cavallero, por golpe ferino,
 Cortar la tela por Cloto filada.

El Infante Don Enrique de Aragón, celebrado tan gentilmente en la "Comedieta . . ." aparece en este poema como el prototipo del caballero fiel dispuesto a todo por la dama amada. Pero ante la imposibilidad de vencer la muerte, personificada por una de las Parcas, no le queda más remedio que lamentarse desconsoladamente:

Non lloren la tu muerte, maguer sea
 en edat tierna, é tiempo triunphante;
 Mas la mi triste vida, que dessea
 Ir donde fueres, como fiel amante,
 E conseguirte, dulce mi Idea,
 E mi dolor acerbo é yncessante.

Santillana en este soneto, como en el anterior, se ha adentrado en los pensamientos íntimos de los protagonistas para poder expresar en todo su patetismo la angustia y dolor que causa la pérdida de un ser querido. Para esta singular descripción, ha seleccionado esmeradamente elementos históricos y mitológicos sumamente efectistas sin caer en alambicamientos.

Entre los sonetos políticos sobresalen los números XXIX y XXXI. El primero se distingue por ser uno de los más personales de don Iñigo y se relaciona temáticamente con la "Questión" remitida al obispo de

Burgos el 15 de enero de 1444.⁴⁰ La misma inquietud política expresada en la carta se refleja directamente en el primer cuarteto:

¿Oy qué diré de tí, triste hemispherio
O patria mia, que veo del todo
Yr todas cosas ultra el recto modo,
Donde se espera inmenso lacerio?

El tono pesimista del primer cuarteto se intensifica a lo largo del poema mediante apóstrofes que van de lo concreto a lo abstracto:

¡Tu gloria é laude torno vituperio
E la tu clara fama en escureza! . . .
Por cierto, España, muerta es tu nobleza,
E tus loores tornados hacerio.
¿Do es la fée? . . . ¿do es la caridat? . . .
¿Do es la esperanza? . . . Ca por cierto absentes
Son de las regiones é partidas.
¿Do es la justicia, templanza, egualdat,
Prudencia é fortaleza? . . . ¿Son pressentes? . . .
Por cierto non: que léxos son fuydas.

La falta de estas virtudes tiene al reino castellano al borde de una inminente guerra civil. Ante un caos tan cercano, Santillana exclama sinceramente "O patria mia" refiriéndose a Castilla a la que considera sinónimo de España. Esta declaración, sin embargo, es atípica de él y se debe a un arranque impulsivo.⁴¹ El otro soneto político, que hemos escogido para discutir, va dedicado al rey Juan II y fue escrito alrededor de 1453 a comienzos de la última intriga palaciega contra el Condestable

⁴⁰ Santillana, obras, ed., de Amador de los Ríos, págs. 488-490.

⁴¹ Ibid., págs. 111, 114, 143, 223, 396, 398 y 407.

don Alvaro de Luna. Santillana mediante la acertada selección de un símil clásico alude en el primer cuarteto a la inconstancia del débil monarca:

Venció Anibál el conflicto de Canas
E non dubdava Livio, si quisiera,
Qu' en pocos días ó pocas semanas
A Roma, con Italia, posseyera.

Al entrar en los tercetos, como en "Hércules contra Fortuna," exhorta al rey a que actúe en contra de su odiado enemigo ya en desgracia:

Si la gracia leemos sea dada
A muchos, é a pocos la perseveranza,
Pues de los raros, set vos, Rey prudente.
E non vos canse tan viril jornada;
Mas conseguitla, tolliendo tardanza
Quanto es loable, bueno é diligente.

El Marqués se entrega por completo en esta composición a las banderías del momento y, por consiguiente, está muy lejos de la serenidad y ecuanimidad que supone su célebre "Diálogo de Bías . . ." ⁴² En efecto, este soneto podría considerarse un punto medio entre los feroces versos de las "Coplas contra Alvaro de Luna" y los más mesurados, pero no menos implacables, octosílabos del "Doctrinal. . ."

Por último, esta reseña de los sonetos menos "petrarquistas" la terminamos con el soneto XXXVII que está dedicado a la vírgen Clara cuyo nombre es sinónimo de virtudes:

⁴² Ibid., págs. 154-párrafo VI; 207-copla XXIV.

Clara por nombre, por obra é virtut
Luna de Assís, é fija d' ortulana.

.....

De los sanctos, ó sanctas sacra é alma;
Pues hora ora pro me, beata Clara.

Santillana en este y otros sonetos religiosos escribe algunos versos que se distinguen por la hábil selección del vocablo que redime la estrofa y capta singularmente sus afectos religiosos:

Virginal templo do el Verbo divino
Vistió la forma de humanal librea,
A quien anhela todo amor benino,
A quien contempla como á sancta Ydea:
(Soneto XXXV, vs. 1-4).

De los ángeles malos dapnacion,
Miguel arcángel, duque glorioso;
Muy digno alferez del sacro pendon,
Invencible cruzado vittorioso,
(Soneto XXXVI, vs. 3-6).

Principio de alto bien, é juventut
Perseverante, é fuente, de do mana
Pobreza humilde, é closo alamut
Del seráphico sol muy dina hermana.
(Soneto XXXVII, vs. 5-8).

Leño felice, quel grand poderío

.....

Jaian entre los sanctos admirable
Por fuerza insine é grand estatura,
(Soneto XXXVIII, vs. 1, 9-10).

E asy te ruego, Angel, ayas cura
Del curso de mi vida é breviedat:

.....

Ca mucho es débil mi fragilidat:
(Soneto XLII, vs. 9-10, 12).

Estos himnos a la vírgen y a los santos junto con algunas poesías sacras de arte menor, estudiadas en el primer capítulo, revelan los más íntimos sentimientos religiosos

del Marqués, pero carecen del aliento y emoción profundos del poeta riojano Gonzalo de Berceo:

No fue Santillana un gran poeta religioso: no infundió a los temas sacros emoción profunda, porque no estaba en su carácter, ni pretendió ensamblarlos en grandes construcciones de imaginación y pensamiento. Se limitó a darles interpretación paralela a la que había dado a los temas profanos, creando con unos y otros una poesía selecta y estilizada.⁴³

Análisis Comparativo

Lo más indicado para comprobar si la tentativa del Marqués de Santillana, en aclimatar el endecasílabo (metro) y el soneto (forma) a la lengua castellana, fue prematura e infructuosa sería compararlo con algunos poetas que ensayaron este metro antes y después de él. Veamos. Los endecasílabos del Marqués comparados con los que aparecen intermitentemente en las obras de Francisco Imperial muestran un verdadero progreso en todos los aspectos. Aducimos a continuación algunos ejemplos del "Desyr de las siete virtudes," uno de sus mejores si no el mejor de sus poemas "escrito en este metro," para hacer más patente y perceptible muestras conclusiones comparativas:

El tiempo poder pesa a quien mas sale
Pueda mostrar al pueblo presente,
Que le provechará, sy bien lo remira:
En sueños vaya en el Oriente
Un ver incrédulo é fermoso,

⁴³ Lapesa, obra cit., pág. 239.

E por muro muy alto jazmin
 Tomóme la mano é bolvió por do vino
 E los ojos baxos por non perder tino,
 Angelicales é mussycado canto:
 La tercera estava commo nave surgida
 Certedumbre la quinta, la sesta Esperar.
 (C. de B., # 250).

Como se puede ver, la vacilación acentual, el sinfín de hiatos violentos y la oscilación métrica son pruebas evidentes de la fuerte influencia del arte mayor de que padecen estos endecasílabos balbucientes. Según observa Navarro-Tomás, el poeta genovés "No debió proponerse . . . una estricta sujeción a la medida endecasílabo. Aunque tal metro careciera de tradición propia en castellano, la condición de su regularidad silábica no podía significar obstáculo importante para un poeta que poseía tanta experiencia literaria y tan cabal dominio de la lengua. A juzgar por el sentido y la forma gramatical, tampoco cabe suponer que sus textos fueran especialmente deteriorados por las copias."⁴⁴

Pero tampoco Juan Boscán, a pesar de haber escrito casi un siglo después y de enorgullecerse de haber introducido el endecasílabo y la forma del soneto en la lengua castellana, aventaja en mucho los ensayos de don Iñigo. Cualquiera que lea sus versos se da cuenta inmediatamente de la dureza e imperfecciones de que están todavía plagados sus endecasílabos. Don Andrés Bello,

⁴⁴ Navarro-Tomás, Métrica. . . págs. 132-133.

comentando el ritmo de algunos versos del poeta barcelonés, se expresa desfavorablemente de la forma siguiente:

. . . es evidente que no satisfarán a las condiciones del ritmo las sílabas inacentuadas que se coloquen en parajes del verso donde es necesario el acento. Carecen, por tanto, de ritmo, y no son versos legítimos estos endecasílabos de Boscán:

Dando nuevas de mi desasosiego.

El alto cielo que en sus movimientos.

En el primero, debe estar acentuada la sexta sílaba, y el posesivo mi, que la ocupa, no tiene acento; en el segundo, se exige o que lo tenga la sexta sílaba que en, o que lo tenga (además de la cuarta cié) la octava mo; y ninguna de las dos lo tiene.⁴⁵

Por otro lado, el señor Henríquez-Ureña añade que sus versos pecan también en lo que atañe a hiatos y sinalefas, aglomeración de acentos prosódicos y al empleo de muchos finales oxítonos.⁴⁶ Una ojeada a la producción poética de Boscán comprobará los defectos que se les atribuye a sus endecasílabos: vacilación de tiempos bien marcados, acentuación de sílabas consecutivas, hiatos violentos y un gran número de rimas agudas se alían para estropear frecuentemente el ritmo de los versos:

Sonetos:⁴⁷

O á do por frio el alto mar se quaja
O en el abismo, ó encima de la luna
(XV, vs. 7-8).

⁴⁵ Bello, obra cit., pág. 146.

⁴⁶ Henríquez-Ureña, obra cit., pág. 146.

⁴⁷ Juan Boscán, obras. Ed., de William I. Knapp (Madrid, 1975). Todas las citas de las poesías de Boscán se han tomado de esta edición.

Allí hace mi mal dulce su canto
 (XX, 5).
 No tengo del vivir sino que siento
 (XI, 10).
 Cruezas, mil agravios en mi prueban
 Un dolor, que es de muy ruin linage
 (XXXIX, 12, 14).
 Y volver mal, sin esperar sazon
 (IXVI, 10).
 Tanto es el mal que mi corazon siente
 (XLVIII, 9).
 Amor es bueno en sí naturalmente
 (LXXXIV, 1).
 El alto monte de Olimpo, do, se escribe
 (LXXXVIII, 1).

Canción I:

Hablaré por no estarme como estoy
 Si parto solo por irme me voy:
 En tiempo que quanto tengo es perdido
 Hombre tan triste, tan cuytado y tal
 Si hay alguno que mas cuitas no alabe,
 Dame un poco de alivio, por que pueda
 Probar a ver si diré lo que digo! . . .
 Mil veces dixe en mí, no sé que me hé;

En la Canción XI, no sólo peca de la vacilación métrica
 sino que la acentuación en la quinta sílaba es prueba
 evidente de que Boscán, un siglo después del Marqués,
 todavía no se ha emancipado completamente del influjo
 del arte mayor:

Después que perdí la dulce libertad
 Pues por lo que entonces yo quise de grado,
 Yo mucho más siento la causa que el mal.
 Con tristes desdenes tan desesperado,
 Que yo de mí mismo ya estoy aborrido,
 Si no fué en teneros gran sobra de fé.
 Que así me combate, señora, que pido.
 Que mucho mas peno de quanto yo digo.

No toda la producción poética de Boscán padece de estas
 irregularidades. Sin embargo, los versos aducidos
 corroboran muestra tesis de que el vate barcelonés no

supera en mucho los intentos del Marqués. A propósito de lo que comentamos afirma Henríquez-Ureña que "En apariencia, no lo había hecho mucho mejor que estos innovadores (Boscán, Hurtado de Mendoza) el Marqués de Santillana; pero se advierte, si se marcan bien los hiatos, que todos sus versos pertenecen a las dos formas ortodoxas y á las otras dos de que hablo (aun podría decirse que para él, el acento esencial es el de cuarta sílaba)." ⁴⁸ En efecto, una comparación estadística de la naturaleza de los varios tipos de endecasílabos empleados por ambos poetas no sólo revelaría las semejanzas y diferencias entre ellos, sino que ampliaría aun más la posición de don Iñigo como el primer endecasilabista y sonetista de la lengua castellana. Para esta exposición didáctica tendremos que recurrir a la nomenclatura clásica aplicada por analogía a la acentual de las lenguas romances desde la época de Antonio de Nebrija. Antes de iniciar nuestro análisis comparativo, queremos indicar que la cesura del verso escogido puede estar constituida por una palabra aguda, llana o esdrújula. ⁴⁹

⁴⁸ Henríquez-Ureña, obra cit., págs. 146-147.

⁴⁹ Véanse los excelentes estudios de Oreste Macrí, Fernando de Herrera (Madrid, 1959), págs. 285-305; Mario Penna, "Sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana," Estudios dedicados a Menéndez Pidal (Madrid, 1954), V, págs. 253-282; Rafael Lapesa, "El endecasílabo en los sonetos de Santillana," Romance Philology, X, (1957), págs. 180-185.

Endecasílabos del Marqués de Santillana según la cesura:

1. A "minore" aguda:
Pues ¿ qué dire? / Remedio es olvidar
(XVI, 9).
2. A "minore" llana:
Por cierto España,/ muerta es tu nobleza
(XXIX, 7).
3. A "minore" llana con sinalefa:
Me veo en torno, é con poder inmenso
(IV, 2).
4. A "maiore" aguda:
Solo Guadalquivir/ tiene poder
(XVIII, 13).
5. A "maiore" llana:
De los ángeles malos/ dapnación
(XXXVI, 3).
6. A "maiore" esdrújula con sinalefa:
Corona de la Bética excellente
(XXXIII, 4).

Esquema de los sonetos al "ítálico modo."

A) Cesura "a maiore."

1. heptasílabo más cuadrisílabo:	Versos:
Como quiera que sea, commendemos (XXXIV, 9).	89
2. heptasílabo más quinario con sinalefa: De la mala fortuna, é molestada (II, 10).	18
3. heptasílabo agudo más quinario: Nin sintiera Amor, nin amarán (XXI, 12).	44
4. heptasílabo en diptongo más quinario: Asy el ánimo mio s' altivece, (XXVI, 9).	3

5. Dos versos dodecasílabos. Versos:
2
Total: 156.00

B) Cesura "a minore."

- #### 1. cuadrisílabo más heptasílabo:

De los sanctos, é sancta sacra é
alma (xxxvii, 13). 11

- ## 2. quinario más senario:

Claro é fermoso, compuesto é ornado 364
(XXI, 4).

- ### 3. Quinario más heptasílabo con sinalefa:

Pobre de gozo é rico de tristeza 31
(XVIII, 2).

- #### 4. quinario agudo más heptasílabo:

Indotto soy é lasso peregrino; 25
(XXXV, 7).

- ### 5. quinario agudo más senario:

Tymbre de Amor, con el qual combate l
(XII, 1). _____

Total: 432.00

Esquema estructural de veinte sonetos de Boscán.

A) Cesura "a maiore."

- ## 1. heptasílabos más cuadrisílabo:

Delante van las penas que en mi siento
(IV, 5). 97

- ## 2. heptasílabo más quinario con sinalefa:

Tanto que, si hay más paso, es de la
muerte
(V, 11). 21

- ### 3. heptasílabo agudo más quinario:

En público han de ser, porque
escarmienten
(II, 6). 59

Versos:

4. heptasílabo en diptongo más quinario:	0
	Total
	177.00

B) Cesura "a minore."

1. cuadrisílabo más heptasílabo:

Anda en esto tan cruda resistencia 13
 (XXIV, 5).

2. quinario más senario:

Para fingirse bienaventurados 34
 (LII, 4).

3. quinario más heptasílabo:

Sé lo que pierdo en dar un solo 11
 paso
 (XIV, 3).

4. quinario agudo más heptasílabo:

Allí me estoy, sin esperar el dia 45.
 (VI, 14).
 Total: 103.00

De lo extractado se desprende que tanto en el Marqués como en Boscán hay una tendencia hacia la variedad estructural. Cada poeta tiende a usar una modalidad más que la otra. La combinación de quinario más senario es la preferida por Santillana; mientras que en Boscán se destaca la forma de heptasílabo más cuadrisílabo. Se distingue también la forma de quinario agudo más heptasílabo cuya raíz se halla en el endecasílabo

catalán.⁵⁰ La predilección por una forma u otra, por cierto, aminorá las posibilidades de variedades rítmicas. Boscán en este aspecto muestra mucho más flexibilidad que Santillana, pero todavía sus endecasílabos son, como se ha comprobado, ásperos e intolerables al oído. Su mayor éxito en la aclimatación de este metro en la lengua castellana no se debió a que ". . . era el poeta de genio lírico que lograra arrastrar las sensibilidades,"⁵¹ sino al apoyo que tuvo del "divino" Garcilaso y a la complicidad de la época que estaba madura para una renovación de esta índole: "Antes de la escuela italiana el endecasílabo aparece de manera subsidiaria y por tanto está desposeído de todo prestigio social. Pero hacia 1550 el verso de once pasa a primer plano, ya que es casi el único instrumento de trabajo para algunos poetas, que lo combinan de modos inéditos."⁵² Además, el Marqués tuvo que enfrentarse a las dificultades que

⁵⁰ Menéndez y Pelayo, obras completas, X, págs. 168-195. Santillana, obras., págs. 8, 10, párrafos X y XIII, habla de los endecasílabos que emplearon los catalanes, valencianos y aragoneses como "coplas de diez sílabas . . . "La terminación invariablemente aguda de estas lenguas, como el francés, daría en la métrica castellana un endecasílabo al añadirsele una sílaba extra. Además, es común que estos endecasílabos a los que alude el Marqués carguen el acento sobre la cuarta como en el galaico-portugués-aunque a veces se mezcla con la acentuación en sexta.

⁵¹ Diccionario de Literatura Española (Madrid, 1949, Revista de Occidente), pág. 85.

⁵² Rubén del Rosario, obra cit., pág. 24.

presentaban una lengua todavía en estado de transición y luchando por establecer su hegemonía en la Península según observa el crítico Emilio Cotarelo y Mori en su libro sobre Don Enrique de Villena:

Como a su grande admirador y discípulo, Juan de Mena, algunos años después, le parecía a D. Enrique la lengua castellana humilde y ruda para expresar las ideas por escrito; declara no hallar en el romance vulgar vocablos equivalentes para "exprimir los angélicos concebimientos virgilianos"; y así, en esta obra (la Eneida), no sólo abusó de las transposiciones y giros exóticos, comunes a las demás, sino que, como va dicho, conservó en sus traducciones muchas frases latinas, vistiéndolas a la española. . .⁵³

Estos dos factores, el del estado de la lengua y la falta de apoyo de un Garcilaso, influyeron singularmente en la evolución del soneto después de la tentativa del Marqués. Es bien sabido que sólo un poeta de segunda categoría como Juan de Villalpando intentó imitarlo, pero desafortunadamente en versos de arte mayor. Por otro lado, Torres Naharro, de mucho más savia poética, escribió unos cuantos sonetos, pero en italiano por lo que su influjo fue casi nulo en la lírica castellana.⁵⁴ Al juzgarse los sonetos al "italíco modo," deben tomarse en cuenta todos estos factores que habrían contribuido a la aparente "infructuosidad" del Marqués. Su intento,

⁵³ Emilio Cotarelo y Mori, Don Enrique de Villena: su vida y sus obras (Madrid, 1896), pág. 94.

⁵⁴ Marcelino Menéndez y Pelayo, "Estudio crítico de Bartolomé Torres Naharro y su Propaladia," Libros de Antaño (Madrid, 1900), II, págs. XLII-XLIII. Véase también Benedetto Groce, "Di alcuni versi italiani de autori spagnuoli del secoli XV e XVI," (Napoli, 1894), pág. 7.

por cierto, no fue nada fácil según lo atestiguan las irregularidades que se advierten en la rima, el ritmo, el léxico y en la estructura entre los cuartetos y los tercetos. Pero estas anomalías no deben disminuir su importancia en la historia de la literatura castellana. Su tentativa es digna de encomios si tomamos en cuenta que constituye el primer intento consciente, amplio, elaborado y normal del endecasílabo en lengua española.⁵⁵ Se ha comprobado satisfactoriamente que los endecasílabos del Marqués muestran en todos los aspectos una decisiva superioridad sobre los de Imperial y que no son muy aventajados por los de Boscán escritos casi un siglo después. Su prioridad como el primer endecasílista consciente del idioma castellano queda establecida. Y tan audaz innovación, conciliación de un tipo métrico casi desconocido en nuestra poesía dentro de una forma tan exigente como el soneto (completamente desconocido), fue reconocida desde antaño por el agudo, elocuente y pulcrísimo crítico y poeta Fernando de Herrera en su Anotaciones a las obras poéticas de Garcilaso:

. . . aunque la poesía no es tan generalmente honrada y favorecida como en Italia, algunos las siguen con tanta destreza y felicidad, que pueden poner justamente envidia y temor a los mismos autores de ella. Pero no conocemos la deuda de haberla recibido a la edad de Boscán, como piensan algunos, que más antigua es nuestra lengua, porque

⁵⁵ Navarro-Tomás, obra cit., pág. 133.

el Marqués de Santillana gran capitán español y fortísimo caballero, tentó primero con singular osadía, y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas; testimonio de esto son algunos Sonetos tuyos dignos de veneración por la grandeza del que los hizo, y por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo.⁵⁶

⁵⁶ Fernando de Herrera, Anotaciones a las obras de Garcilaso, Ed., de Antonio Gallego Morell: Garcilaso de la Vega y sus comentaristas (Granada, 1966), págs. 288-289. Consultese también la edición de Sevilla, 1580, pág. 75. (Microfilm--Universidad de Wisconsin).

CAPITULO IV

EL ESTILO

Los recursos poéticos por medio de los cuales el Marqués de Santillana trata de estilizar la lengua son numerosos. Por esta razón, al estudiar su estilo analizaremos todos aquellos que, a nuestro juicio contribuyen a realzar y embellecer estilísticamente su lenguaje poético.¹ Nuestro método de análisis no persigue fines teóricos sino prácticos y, por consiguiente, se caracteriza por su eclecticismo; es decir, se basa en los principios estilísticos asentados por varios eminentes críticos hispanos y extranjeros.² También, en nuestro análisis, se han tomado en cuenta los recientes estudios que sobre estos aspectos han sido hechos sobre importantes figuras literarias del medioevo

¹Hemos omitido algunas de las tradicionales figuras de dicción como el hiato, sinalefa, etc., debido a que están más relacionadas con la versificación y, por consiguiente, añaden muy poco al embellecimiento estilístico.

²Nos referimos a Dámaso Alonso, Amado Alonso, Carlos Bousoño, Raúl Castagnino, René Wellek, Austin Warren y Wolfgang Kayser cuyos excelentes estudios han contribuido singularmente al análisis estilístico. Daremos datos más amplios sobre las obras de estos autores en secciones más apropiadas en que se citan directamente.

español como Berceo, el Arcipreste de Hita y Juan de Mena.³ Esperamos que nuestro análisis sirva para comprender y evaluar mejor los pormenores "de oficio" de uno de los más flexibles y mejores poetas del siglo XV ". . . cuyos versos circulan por una extensión temática que tiene a un extremo la filosofía moral y al otro la sensualidad estilizada."⁴

Figuras de Reducción Y Repetición

El asíndeton, el polisíndeton y la anáfora son tres de estas figuras que Santillana emplea con frecuencia para alcanzar determinado efecto estilístico. El primero de estos recursos se caracteriza por la aceleración que imprime al verso o la estrofa: "O muy trans- cendentes poetas limados/ Intrínsicos, sabios, discre- tos, letrados," (P. D. N., -Finida, Vs., 1-2), "Nuevo Mantuano, en arenas valiente/ Humano, gracioso, affable, placiente," (R. a G. M., III, Vs., 4-5), "Quiero yo llorar sus muertes/ Dolorosas, tristes, fuertes;" (Diálogo

³ Anthony T. Perry, Art and Meaning in Berceo's "Vida de Santa Oria" (New Haven, Yale University Press, 1968); Joaquín Artiles, Los recursos literarios de Berceo (Madrid, 1964); Carmelo Gariano, Ánalisis estilístico de los "Milagros de Nuestra Señora" de Berceo (Madrid, 1965); Carmelo Gariano, El mundo poético de Juan Ruiz (Madrid, 1967); Anthony N. Zahareas, The art of Juan Ruiz: Arcipreste de Hita (Madrid, 1965); María Rosa Lida de Malkiel, Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español (Méjico, 1950).

⁴ Pedro Salinas, Jorge Manrique o tradición y originalidad (Buenos Aires, 1962), pág. 65.

de Bías . . . (LV, Vs., 3-4).⁵ La enumeración asindética puede ir acompañada también de un artículo:

E ved si los triunphos, honores é glorias
E grandes poderes son perpetuales.
(C. P., I, Vs., 3-4)

Yo parto los reynos, coronas é honores,
Tiaras, imperios, a vos los vivientes.
(C. P., CIX, Vs. 1-2)

El muy virtuoso, cathólico, puro,
Adversso á los vicios, de virtudes muro.
(F. H. F., IV, 4-5)

Cuando esto ocurre, según observa Amado Alonso: ". . . las sucesivas representaciones resultan más eslabonadas que yuxtapuestas: un sentido unitario guía a la serie. El pensamiento procede en estas enumeraciones, no avanzando un paso con cada nuevo miembro, sino insistiendo o definiendo o glosando la idea ya mentada con el primero do la enumeración."⁶ Hay algunos casos en la poesía del Marqués, especialmente los que se refieren a situaciones emotivas, en que la idea se refuerza doblemente al ir acompañado el artículo de algún posesivo que se repite insistentemente en la estrofa:

Pues yo, peccador errado
Mas que los peccadores,

⁵ Santillana, Obras. Copiamos primero la página y después la estrofa donde hallamos este recurso: 40, XXX; 222, III; 237, XLVIII; 240, II; 250, IV; 252-254, II, IV. VI: 370, XVI; 395, LVI; 422, XII. Consultese también Cancionero del siglo XV, Vol. I, ed. de R. Foulché-Delbosc, obra cit., pág. 497, I.

⁶ Amado Alonso, obra cit., pág. 156.

Mis delictos, mis errores,
 Mis grandes culpas, culpado
 Confieso, muy inclinado.
 (Doctrinal, XLI, Vs. 1-5)

El poeta, sin duda, en este momento dramático ha logrado subrayar e intensificar la "Mea culpa" del desdichado Condestable.

Pero en la obra del Marqués se encuentra con más frecuencia el polisíndeton. Este recurso tiene también una función de refuerzo, pero se lleva a cabo por medio de la "repetición pleonástica de la conjunción."⁷ Santillana lo emplea en sus dos formas: la copulativa y la disyuntiva. El primer tipo se encuentra con bastante frecuencia: "Tú serás la mas fermosa/ E mas polida,/ Mas honesta e mas sentida/ E mas graciosa." (Decir, pág. 421, Vs., 5-8), "Muchas buenas e honorables/ Son fermosas,/ Castas e muy virtuosas/ E notables." (Proverbio, IL, Vs., 1-4), "exenplo y discrecion/y roca de gran costancia/ talamo de temperanza/ y tñplo de perfeicion." (Coplas. . . , XXXV, Vs. 5-8). Pero también hallamos algunos ejemplos del segundo: "Sean planicies o campo o sierra," (Soneto, XXIII, V. 3), "Sea la perturbación,/ Empachos o detención,/ Contrastos o resistencia/ Como tú dices, o non;" (Diálogo de Bías . . . , CLV, Vs. 1-4). La forma menos usada por el Marqués, sin

⁷ Artiles, obra cit., pág. 53.

duda alguna, es la del polisíndeton copulativo negativo: "Non de perlas, nin brocado,/ Nin de neta orphebrería; (Sueño, XXVII, Vs. 3-4), "Nin por quál razon nin arte/ Me vi de presso, librado." (Infierno, LXVII, Vs. 7-8).

La anáfora, favorita de los escritores de la Antiguedad,⁸ es otro recurso reiterativo que Santillana emplea con frecuencia y variedad. Nótese, por ejemplo, como en el caso siguiente la anáfora, acompañada de la antítesis, destaca la oposición de pensamientos:

O larguezza inestimable
del mananimo Señor!
O yngrata muy dañable
condición del servidor!
O ynefable costancia
y virtud del dominante!
O sirviente arrogante
circundado de jactancia!
(Coplas . . . , VI)

De igual modo, el tema del Ubi sunt . . . , en la "Pregunta de Nobles," se intensifica doblemente a lo largo del poema por medio de repeticiones anafóricas e interrogantes:

¿Qué fue de aquestos, ó dó son agora,
O quién los rebata en poca de ora,
Qué non veemos dellos sinon sola fama?
¿O quién es aquesta que breve los llama?
¿O quál es su curso, que nunca mejora?
.....

¿A dó son Priamo é el grand Laumedon,
Ector, Eneas, Troylo, Dieffebo?
¿A dó son los muros que hizo el dios Febo
E los ricos templos del Paladion?
¿A dó son agora Eleno é Dolon,"
(estrofas, V-VI, Vs. 4-8; 1-5)⁹

⁸ Lida de Malkiel, obra cit., pág. 165.

⁹ Santillana, obras; 103, XVI-XVII; 115-116, XLVI-XLVIII; 135, XCV-XCVI; 161, XVIII; 305, XIX, etc.

Un empleo más fino de la anáfora la distribuye en la copla dentro de una enumeración binaria que acusa un fin didáctico:

De los tus diez mandamientos,
 Señor, non guardé ninguno,
 Nin limosnas nin ayuno
 Nin quaresmas nin advientos
 Nin de tales documentos
 Puestos só christiano yugo,
 Nin los fice nin me plugo
 (Doctrinal, XLIV, Vs. 1-7)

O da cierta individualización a los términos de una enumeración de enseñas:

E vistos en punto inmensos pendones;
 En unos las cruces, en otros bastones,
 En los otros pommas, lirios é calderas,
 En otros las jarras, en otros veneras,
 En otros castillos é bravos leones.
 (C. P., LXV, Vs. 1-5)

Hay casos también en que el apoyo de la anáfora no sólo destaca el tono solemne de la copla sino que contribuye también al ritmo:

Oyan, oyan los mortales
 Oyan é prendan espanto;
 Oyan este triste canto
 De las batallas campales,
 Quel Amor tan desiguales
 Ordenó, por me prender:
 Oyan, si quieren saber
 Los mis infinitos males.¹⁰
 (Sueño, I)

¹⁰Véanse también las coplas XLVI-XLVIII, LIII de la "Comedieta . . ."

Figuras de Combinacion

La paronomasia es uno de los recursos poéticos en que se emplean palabras morfológicamente iguales o parecidas pero semánticamente distintas. Según el crítico Ernst R. Curtius la paronomasia o annominatio se usó con frecuencia tanto en latín como en lengua vulgar:

By annominatio(. . .) the rehtoric of Antiquity understand the bringing together not only of various inflectional forms of the same word and of its derivatives but also of words perfectly or approximately homophonous . . . Epideictic (many-membered) annominatio is used by Dante at rehtorical climaxes, e.g., in the meeting with the antique poets . . . Annominatio with two members is especially frequent. I have noted 56 examples in the Inferno, 65 in the Purgatorio, and 78 in the Paradiso--that is, some 200 in the 100 cantos.¹¹

En este sentido amplio que se le daba a la paronomasia en la Antiguedad, incluyendo la políptoton y la derivación, analizamos este recurso estilístico en la poesía de nuestro escritor.

Santillana emplea este recurso algunas veces con un elevado tono aliterado debido a la aproximación de palabras de una misma raíz: "Tú, virgen, triunphas del triunpho, triumphante," (Soneto, XXXV, V. 9), "Non terresces los terrores/ Terrescientes?/ Non terresces

¹¹ Ernst R. Curtius, European Literature and the Latin Middle Ages, transl. Willard R. Turk (London, 1953), págs. 278-280.

los temientes/ E temerosos temores? (Diálogo de Bías, CXLVIII, Vs. 5-8). Otras veces, sin embargo, la resonancia fónica es más sutil por la posición simétrica de los vocablos al final de cada hemistiquio o al principio y final de cada verso:

De quien amadora me hizo amada
(C. P., XXIII, 8)

Escriptos los sueños que algunos soñaron
(C. P., LI, 2)

Vencientes sus señas é nunca vencidas
(C. P., CXVIII, 8)

Dolerme facen de vuestra dolor
(Soneto XVI, 2)

O bien sirve para destacar los infortunios del enamorado.

Un ejemplo notable es el caso de la desdichada amazona Pantasilea que "Quiso Amor que fenesciesse/ Amando, é non fuesse amada," (II, Vs. 6-7). Asimismo, la paronomasia, acompañada de la ya estudiada anáfora, capta el desasosiego del poeta con la partida de su amada:

"Lloren la vuestra partida./ Llore la cibdat perdida,/ Pues que se perdió, perdiendo/ A vos, a quien non entiendo . . ./ Lloren los enamorados . . ./ Lloren las nobles matronas . . ." (Decir, pág. 429, V-VI). O puede ser vehículo de sus expansiones más rencorosas que, en este caso, subraya también por medio de la virtud intensificadora de la anáfora:

Por medida que medias
ciertamente eres medido;

aquellos que abatias
ya te traen abatido;
abaxavas, ya te abaxan;
aquexavas, ya te aquexan;
tú taxavas, ya te taxan
y jamas nunca te dexan.
(Coplas . . . , XXIII)

En otros casos, la paronomasia se acerca la paradiástole;¹² pues, el uso de voces semejantes tiene una aplicación semántica completamente diferente. Nótese en el ejemplo siguiente como el vocablo "calle" se desdobra en sus dos funciones semánticas de sustantivo y verbo: "Mal jugar face quien juega/ Con quien siente, maguer calle:/ De lo que hizo en la calle/ ¿Quién es el que se deniega?" (Doctrinal . . , XI, Vs. 1-4). A veces cae en un mero juego de palabras bastante pueril: "Pues á quien tanto me hizo,/ Fice por qué me desfizo . ./ Pues si yo non refferí/ Las gracias que me hicieron,/ Si non me las reffirieron," (Doctrinal . . , XXI, Vs. 2-3; 5-7).

La sinonimia es un recurso poético que autoriza también la Antiguedad.¹³ El Marqués la emplea con bastante regularidad. Hay casos en que en una pareja de sinónimos el segundo añade muy poco al primero, excepto intensificarlo:

¹² Diccionario de Literatura Española, obra cit., pág. 458.

¹³ Lida de Malkiel, obra cit., pág. 167.

E cessen los plantos é las elegías
 (C. P., CXVII, 8)

Venciendo los fuegos, é grandes calores
 (D. D. V., I, 3)

Planen é lloran, rescelando el mal
 (Soneto, XX, 2)

Fice gracias e mercedes
 (Doctrinal, XX, 3)

En otros, empero, las agrupaciones binarias intensifican eficazmente situaciones emotivas.

¡O dulce esguarde, vida é honor mía,
 Segunda Elena, templo de beldat,
 So cuya mano, mando é señoría
 Es el arbitrio mio é voluntat!
 (Soneto, VIII, Vs. 1-4)

Notese además como en el ejemplo aducido la enumeración de sinónimos disminuye considerablemente la fluidez de un metro tan rítmico como el endecasílabo.

El mismo efecto anímico lo alcanza en el soneto II en que describe la supuesta lamentación de doña Urraca por medio de la enumeración ternaria: ". . . ¿Cómo podré celar/ De te llorar, plañir é lamentar/ Por bien quel sexo contraste é desdiga?" (Vs. 6-8). Semejante efecto artístico hallamos también en el ejemplo siguiente en que se destaca una máxima moral:

Busca los bienes morales,
 Ca son muros
 Firmes, fuertes e seguros,
 Inmortales.
 (Proverbio LXXIV, Vs. 5-8)

La agrupación de mayor número de miembros sinónimos tampoco es rara en la poesía de Santillana, especialmente cuando se asocia con la hipérbole:

Vengamos al quarto, segundo Magón,
Estrenuo, valiente, fiero é belicoso,
Manífico, franco, de gran corazón,
Gentil de persona, affable¹⁴ fermoso.
(C. P. XXXV, Vs. 1-4)

El parallelismo es otra de las figuras de combinación que el Marqués maneja con destreza; sin embargo, hay que admitir que su poesía nunca alcanza el ". . . notable sentido arquitectónico de un Juan de Mena."¹⁵ Santillana emplea con frecuencia la simetría dentro de un mismo verso:

Despierta el engenio, aviva la mente
(C. P., II, 2)

Amó las virtudes é amaron a él
(C. P., XXVI, 2)

Tantos tiempos, tantos años . . .
.....

Mundo malo, mundo falso.
(Doctrinal, V. Vs., 3, 6)¹⁶

Hay casos también en que los hemistiquios simétricos se intensifican o realzan oponiéndose:

¹⁴ Santillana, obras: 106, XXIII; 109-110, XXXII; 220, finida.

¹⁵ Lida de Malkiel, obra cit., pág. 197.

¹⁶ "Defunssion . . ." IV, 6; XII, 6; XIV, 6-7;
"Comedieta . . ." XLIII, 3; XLIV, 6; CXIII, 4; "Favor de
Hércules . . ." VI, 1; "Doctrinal . . ." XXXVIII, 5.

Lexos de vos é cerca de cuydado,
Pobre de gozo é rico de tristeza,

.....

Desnudo d' esperanza é abrigado
D' inmensa cuya é visto d' aspereza,
(Soneto XVIII, Vs., 1-2; 5-6)

Adversso á los vicios, de virtudes muro,
(F. H. F., IV, 5)

La mi obra cia, é la vuestra boga
(R. a M., II, 3)

Lloro é río en un momento
E soy contento é quexoso;
(Decir, Pág. 432)

Un empleo más refinado del paralelismo lo hallamos en el ejemplo siguiente en que la copla se divide en dos mitades simétricas: invocación a Júpiter, invocación a las Musas:

O lúcido Jóve, la mi mano guía,
Despierta el engenio, aviva la mente,
El rústico modo aparta é desvía
E torna mi lengua, de ruda, eloquente.
E vos las hermanas, que cabe la fuente
De Elicon facedes continua morada,
Sed todas conmigo en esta jornada,
Por quel triste caso denuncia é recuente.
(C. P., II)¹⁷

¹⁷ La misma simetría se encuentra en la copla LXXXIV de la "Comedieta . . ." con la única diferencia de que aquí se invoca primero a las Musas y después a Apolo en vez de a Júpiter:

Aqui Caliope, Melpomene é Clío
E las otras Musas, pues voy comediando
Dat remos é vela al flaco navío
En el fondo lago, donde entro dubdando.
Ca yo non soy Marcia, nin sigo su bando,
Nin loo las fijas del rey Perineo,
E vuestrlos favores invoco é desseo,
E quel sacro Apolo me vaya guiando.

En ocasiones, la primera mitad de la estrofa es una invocación y la segunda sigue el hilo del relato:

O Musas, mostradme las gentes insines
 Que en este conclave vinieron pressentes,
 De toda la tierra, fasta los sus fines,
 Ca non fallo algunos que fuessen absentes.
 Allí parescieron los quatro potentes
 Primero de todos, que por monarchía
 Ovieron del mundo total señoría,
 Con ricas tiaras é resplandecientes.

(C. de P., XCIV)

O bien la primera parte de la copla concluye el relato y la segunda dialoga:

Asy concluyendo, la flota fué presa
 Con todos los reyes, duques é varones,
 E puesta en Saona la notable presa,
 En lo qual se acuerdan las mas opiniones.
 Leydos, ó Reyna, los tristes renglones,
 Pues viven, espera, que Dios es aquel
 Que puede librarlos, como á Daniel,
 E hizo á David en sus impressiones.

(C. de P., LXXXII)

Esta distribución de palabras y conceptos, sin duda alguna, acusa un propósito estético; es decir, que señala por parte del Marqués un consciente empeño en realzar el lenguaje poético.

Figuras de Orden

El hipérbaton, transposición del orden usual de la sintaxis, es una de las principales figuras de orden que, bien empleada, influye singularmente el ritmo del verso o la estrofa. Santillana, aunque parezca extraño, no emplea este recurso con mucha frecuencia. La mayoría

de las construcciones hiperbáticas son bastante simples. No falta, por ejemplo, la separación de un sustantivo de un adjetivo que altera ligeramente el orden sintáctico:

E los sus rayos con viso aquilino
Solares miras fixo, non vagando.
 (Soneto XXXIX, Vs. 3-4)

Mas vi sus cabezas al suelo inclinadas
 (D. D. V., VIII, V, 5)

Que rey en infancia me dio por marido
Cathólico, sabio, discreto é sentido,
 (C. P., XXIII, Vs. 6-7)

Ni tampoco pasa por alto la forma en que dos adjetivos atributos se colocan alrededor del sustantivo:¹⁸

Con ricas tiaras é resplandecientes
 (C. P., XCIV, V, 8)

E vino al nefando puerto ciclopano
 (D. D. V., X, V. 4)

Vos lo sabedes, después del reposo
 De mi triste yacifa congoxada
 (Soneto XXV, Vs. 13-14)

Hay casos en que los términos copulados se escinden por medio de un verbo, un complemento determinativo o un paréntesis. Esta transposición sintáctica, sin duda, es mucho más atrevida y chocante que las anteriores y se debe a las exigencias del ritmo o la rima:

Templo eminente, donde la cordura
Es adorada, é honesta destreza
 (Soneto XII, Vs. 9-10)

¹⁸ Dámaso Alonso, La lengua poética de Góngora (Madrid, CSIC, 1961), pág. 187. Véase en particular el capítulo VI donde se discute el desarrollo y empleo del hipérbaton por Góngora y otros poetas de la época.

El andar suyo es con tal reposo
Honesto e manso, é su continente,
Que, libre, vivo en captividat.
 (Soneto XIV, Vs. 12-14)

Los grandes naucheres, sentido aquel daño
 Universalmente, como se sentía
 Por toda la flota, é cruel engaño,
 Cuydavan el tracto á la pleytesía.
 (C. P., LXXXII, Vs. 1-4)

Fermosa guirlanda de ricos metales
 Aquellos premia é de perlas netas,
 (C. P., XC, Vs. 5-6)¹⁹

Por lo común, los hipérbatos empleados por el Marqués no son tan violentos y latinizantes como los de su coetáneo Juan de Mena a quien se le considera el precursor de este recurso técnico que habría de tener su apogeo bajo el gran poeta cordobés: Don Luis de Góngora y Argote (1561-1627).

El encabalgamiento es otro de los recursos estilísticos que se relaciona con el ritmo del verso y que Santillana emplea con frecuencia. Antonio Quilis define este recurso ". . . como el desajuste de una pausa versal al no ser de ninguna manera pausa sintáctica."²⁰ Dámaso Alonso, por otro lado, amplía la definición al añadir que: "En el (encabalgamiento) abrupto, el sentido se prolonga de un verso a otro, pero se quiebra súbitamente en el segundo . . . En el suave, el sentido prolongado,

¹⁹ Ibid., pág. 185.

²⁰ Antonio Quilis, Estructura del encabalgamiento en la métrica española: contribución a su estudio experimental (Madrid, CSIC, 1964), pág. 84.

también de un verso a otro, sigue fluyendo ligadamente en el segundo hasta la terminación del endecasílabo."²¹

El desajuste versal a que alude el crítico Quilis lo hallamos en varias formas en la poesía del Marqués. Muchas veces ocurre entre un sustantivo y un adjetivo o viceversa:

Faz, por tus ruegos, por el espantable
Passo yo passe en nave segura,
 (Soneto XXXVIII, Vs. 12-13)

Principio de alto bien, é juventut
Perseverante, é fuente de do mana
 (Soneto XXXVII, Vs. 5-6)

La principal nave, do la señoría
Real navegava, rompidos los robres
 (C. P., LXXIX, Vs. 5-6)

E juntas con ellas las divinidades
Del mar, aumentavan la mi sobrevienta.
 (C. P., LIII, Vs. 7-8)

Me vi todo solo al pié de un collado
Selvático, espesso, lexano a poblado.
 (D. D. V., IV, Vs. 1-2)

Otras veces se encuentra entre un sustantivo y un verbo o entre un sustantivo y el complemento de la oración:

E los movía con viril desseo
Con agros sones é fieras canciones
A la batalla: é del mismo leo
 (Soneto XXVI, Vs. 3-5)

Nin Esculapio podría curar
Los mis langores, tantos son é tales! . . .
 (Soneto XXVII, Vs. 12-13)

²¹ Dámaso Alonso, Poesía española: ensayo de métodos y límites (Madrid, 1962), pág. 71.

En el próspero tiempo las serenas
Planen é lloran, rescelando el mal
 (Soneto XX, Vs. 1-2)

. . . pues me consejades
Consejos seguro é sano

Repuso:--'Amigo, yo so
Theresias, el Thebano . . .'
 (Sueno, XXXV, Vs. 3-4; 7-8)

Hay casos en que el desajuste versal aparece entre dos verbos: "E bien por ellos mismos te rogamos/ Que ruegues al Señor, é muy potente." (Soneto XXXVI, Vs. 11-12). O bien puede ocurrir entre una palabra de relación y la partícula que la introduce: "Nin puede ser, nin será fasta quando/ Integralmente muerte me possea." (Soneto XXII, Vs. 3-4). En fin, puede darse también entre una frase o perífrasis como lo indica Quilis en un ejemplo sacado de la "Comedieta . . ."²² "¡Sanct Jorge! con furia, como quien dessea/ traher a vittoria la crua pelea." (LXXVIII, Vs. 6-7)

Santillana emplea tanto el encabalgamiento suave como el abrupto con deliberados fines estilísticos. Los siguientes versos son típicos del encabalgamiento suave que se enlazan estrechamente con el contenido:

E qual paresce flor de clavellina
 En los jardines de Florencia
 (Soneto III, Vs. 5-6)

²²Quilis, obra cit., pág. 102.

El pastor, cuyo cármén todos los días
 La sancta esposa no cessa cantando,
 (Soneto XXXII, Vs. 5-4)

En el primer ejemplo, el verso encabalgado prolonga sedosamente la delicada y exquisita imagen sensorial de la amada. De igual modo, en el segundo, el encabalgamiento fluye lentamente hasta la terminación del endecasílabo como la arrulladora música del "cármén" por la plácida campiña.

Por otro lado, los versos siguientes tipifican el encabalgamiento abrupto que se relaciona también con el tono del poema:

Solo Guadalquivir tiene poder
 De me guarir, é solo aquel desseo.
 (Soneto XVIII, Vs. 13-14)

El encabalgamiento abrupto brota aquí exactamente cuando el poeta, desauciado y sin esperanza, halla que sólo el Guadalquivir, entre los ríos principales de España, puede socorrerle en sus cuitas amorosas. Al acogerse el desdichado enamorado a la protección del Guadalquivir, se trunca la fluidez del verso encabalgado. Lo mismo ocurre en el soneto XX en que la repetición del recurso hace ya de los versos que aduciremos una prolongación torturada del movimiento, que destacan el tono triste de la composición:

En el próspero tiempo las serenas
Planen é lloran, rescelando el mal:

En el adversso ledas cantilenas
Cantan, é atienden al buen temporal;

.....

Mas emprentadas el ánimo mio
Las tiene, como piedra la figura,
Fixas, estables, sin algund reposo.
 (Soneto, XX, Vs. 1-4; 9-11)

Este recurso estilístico no se limita sólo a la poesía de arte mayor. Por ejemplo, en la segunda parte del "Doctrinal . . .," en uno de los momentos más dramáticos de la confesión del Condestable, vemos como al ritmo del octosílabo se suma el del encabalgamiento:²³

Vos confieso mis peccados
Mortales é veniales . . .

.....

Mis obras torpes é males
 Confieso, triste gimiendo,

.....

Porque de todos pequé
Equalmente, sin temor.

.....

Ciertamente tantos males
Fice, que solo pensarlos
Muero . . .
 (Estrofas XLII-XLIII, XLV, XLVIII)

Lo mismo ocurre en la grave invocación a Dios y al pueblo:
 "Grandes fueron mis peccados,/ Grand misericordia pido/
A ti, mi Dios infynido . . ./ Pues rogat a Dios por mi/
 Gentes de todos estados." (Estrofas L, LIII).

La correlación poética, en la poesía española,
 ha sido estudiada por Dámaso Alonso con su fina percepción

²³ Navarro-Tomás, Métrica española, obra cit.,
 págs. 131-132.

estilística. Santillana emplea este recurso de vez en cuando; especialmente en los sonetos al "ítalico modo." La correlación siguiente es bimembre (mujer-belleza) con cinco pluralidades. El esquema del poema en cuestión, adaptado al procedimiento usado por el estilista aducido, puede representarse de la forma siguiente:²⁴

Non es el rayo (A1) de Febo luciente (A1)
 Nin los filos d' Arabia mas fermosos
 Que los vuestros cabellos (B1) luminosos ,(A1)
 Nin gema d' estupaza (C1) tan fulgente (A1).
 Eran ligados d' un verdor (C2) placiente
 E flores de jazmin (C3) que los ornavan;
 E su perfetta belleza mostrava,
 Qual viva flama (A1) ó estrella d' Oriente.
 Loó mi lengua (B2), maguer sea indina,
 Aquel buen punto que primero vi
 La vuestra imágen (B3) é forma (B4) divina,
 Tal como perla (C4) é claro rubi (C5)
 E vuestra vista (B5) társica é benina,
 A cuyo esguarde é merced me di.

(Soneto IX)

La forma (A1) es reiterativa y se encuentra exclusivamente en los cuartetos; mientras que las (B) y (C) son progresivas y están diseminadas a lo largo del poema.

Según Alonso: "Este tipo de correlación híbrida aparece con frecuencia en todas las literaturas en las que existen formas correlativas de muchas pluralidades (como la española, la francesa, la italiana, etc.)."²⁵

²⁴Dámaso Alonso, Seis calas . . . , obra cit., págs. 77-175.

²⁵Ibid., pág. 57.

Se ha dicho que Garcilaso es el primero en apuntar esta técnica poética en España;²⁶ sin embargo, otros poetas españoles ya la habían empleado en formas simples, tal vez inconscientemente, muchos años antes.²⁷ En el caso de Santillana, creemos que la usa voluntariamente en los sonetos en que imita al cantor de la "madonna" Laura; especialmente en "Le Rime" donde esta técnica es copiosa."²⁸

Figuras de Significación

El símil o comparación es uno de los recursos estilísticos que enriquece la expresión poética debido a sus intenciones descriptivas y representativas.²⁹ La variedad de símiles que hay en la poesía del Marqués de Santillana es notable y señala un hábil manejo técnico. Algunas de sus comparaciones se distinguen por su sencillez sintáctica y léxica: "Prosas, que son como frutas/ De dulce gusto sabrosas" (Diálogo de Bías . . . , C, Vs. 3-4), "Era su cara luciente/ Como el sol . . ." (Infierno . . . , XX, 6-7), "las mexillas como rosas"

²⁶ Ibid., pág. 97.

²⁷ Gariano, El análisis estilístico . . . , obra cit., pág. 102.

²⁸ Francesco Petrarca, Rime. Trionfi e Poesie Latine, ed. de. F. Neri et al. (Milano, Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, s.f.), págs. 195, 205, 212, 229, 233, 244, 248 donde se hallan varios sonetos con diferentes tipos de correlación. Consultese también Alonso, obra cit., pág. 81-89.

²⁹ Diccionario de Literatura Española, obra cit., pág. 565.

(Cantar . . , II, 6), "Mas clara que sale en mayo/ El alva, nin su lucero." (Serranilla I), "La cara placiente/ Fresca como rosa." (Serranilla X). En otras, empero, se comienza a notar el uso de un elevado prurito cultista. En el primer ejemplo acude a un símil clásico para expresar su vasallaje espiritual:

Quando la Fortuna quiso
Señora, que vos amasse,
Ordenó que yo acabasse
Como el triste de Narciso.
(Decir, pág. 431)

En el segundo, se compara con el "desconsolado Troylo" para expresar el desasosiego que le causa la partida de la dama:

¿Quál diré que soy quedado?
Non fue tan desconsolado
Troylo, quando partió
D' aquella que tanto amó,
Como yo nin tan penado.
(Decir, pág. 429)

Hay otro tipo de símil, también de elevado cultismo, en que el término que se trata de destacar se compara con otro que se acepta por definición como perfecto. O sea, que en estas comparaciones el poeta le atribuye al suceso o la persona poetizado cualidades superlativas. Por ejemplo, la reina doña Leonor al hacer el panegírico de sus hijos los compara con dioses mitológicos y con célebres figuras bíblicas o de la Antiguedad:

E vengo al segundo . . .
 Achiles armado non fue tan ligero,
 Nin fizó Alexandre tal cavalgador:

 Asy del segundo me passo al tercero,
 En grand fermosura equal á Absalon, . . .

 Non me piensso Orpheo tanta perfection
 Obtubo del canto, nin tan sentimiento:

 Esta de los dioses paresce engendrada,
 E con las celícolas formas contiene
 E equal belleza, non punto sobrada,
 Ca non es fallado que en ella se enmiende.
 (C. de P., XXXI-XXXII, XXXIV, XXXVII)

Santillana, al hablar de la belleza de su dama la parangona con la de una diosa; posiblemente Venus: "Vos soys la que yo elegí/ Por soberana maestressa,/ Mas fermita que deessa,/ Señoras de quantas vi." (Decir, pág. 425). De igual modo, en el poema la "Vision" la considera la mujer más excelente del mundo no sólo por su hermosura física sino por las virtudes que forman su belleza moral: castidad, firmeza, lealtad e hidalgüía.

Hay otras comparaciones que se relacionan con este concepto arquetípico, pero que se podrían considerar más complejas debido a sus implicaciones síquicas. El ejemplo clásico en la poesía de Santillana es la célebre "Serranilla VI."³⁰

Moza tan fermita
 Non vi en la frontera,
 Como una vaquera
 De la Finojosa.

³⁰Véase la nota 11 del capítulo I.

Este concepto a priori de belleza, que se halla en el villancico de introducción, se reitera e intensifica a lo largo del poemita. Nótese como en el ejemplo siguiente el poeta destaca la delicadeza y belleza de la moza al compararla con la rosa, reina de las flores:

Non creo las rosas
De la primavera
Sean tan fermosas
Nin de tal manera.

¿Quién es esta moza de tanta gracia, lozanía y hermosura? No importa saberlo, pues, como al poeta, nos embelesa y cautiva con su belleza arquetípica que no podemos olvidar:

Non tanto mirára
Su mucha beldat
Porque me dexára
En mi libertat.

Semejantes comparaciones conceptuales hallamos en otros poemas de menos belleza lírica:

Perdiendo vuestra presencia
Cuya imagen é prudencia
Vence buenas é mejores.
(Decir, Pág. 428)

En este plano conceptual, según observa Pardo: "La comparación se sostiene semánticamente, por contexto, pues el vencer a buenas y mejores en ausencia, implica certamen, cotejo, y por eso el lector sabe que está ante un símil pero no siempre logra precisarlo."³¹

³¹Pardo, obra cit., pág. 11.

En resumen, puede decirse que la mayoría de los símiles que emplea Santillana, sacados tanto del mundo natural como del mitológico, enriquecen la expresión poética en el lenguaje llano y también en el erudito. Sus comparaciones, relatadas por vía directa o indirecta, se ciñen a los elementos esenciales que quiere destacar:

Como nave combatida
 De los adversarios vientos
 Que dubda de su partida,
 Por los muchos movimientos;
 Iva con mis pensamientos,
 (Infierno . . , VIII, Vs. 1-5)

En toda la su montanna
 De Trasmoz á Veraton
 Non vi tan gentil serrana.
 (Serranilla II)

Los casos de símiles y comparaciones aducidos, sin embargo, no son más que un asomo al mundo imaginativo del Marqués que trataremos de ampliar en las páginas siguientes al estudiar otros recursos estilísticos con los cuales embellece el lenguaje poético.

La imagen: Los símiles aducidos anteriormente nos dan una idea de la riqueza de imágenes en la obra del Marqués. La imagen floral aparece con frecuencia en su poesía. Unas veces es vehículo expresivo de su piedad religiosa: "Del jardin sagrado rosa/ E preciosa margarita . . ./ Flor, de blanco lilio closa . . , " (A nuestra Señora de Guadalupe, I-II), "Gózate, cándida rosa . . ./ Gózate, flor de las flores," (Los gozos de

nuestra Señora, III, VII). Pero otras veces sirve para destacar la belleza de la amada: "Non creo las rosas/
De la primavera/ Sean tan fermosas." (Serranilla, VI),
"Quien vos verá ciertamente/ Non dubdará si venís/ De la
real flor de lis," (Decir, pág. 447), "E qual paresce
flor de clavellina/ En los frescos jardines de Florencia."
(Soneto III).

En otros poemas, el empaste colorista o signo cromático suscita imágenes de elevado tono sensorial. Un ejemplo notable es el "Cantar . . ." donde el poeta se acoge plenamente a técnicas pictóricas para trazar el retrato de sus hijas: "chica boca e blancos dientes,/ ojos prietos e rientes,/ las mexillas como rosas . . ./ Carnoso blanco e liso/ cada qual en los sus pechos . . . ,/ dos pumas de parayso/ las sus tetas ygualadas . . ." (Estrofa III). Estos versos, sin duda alguna, son de un gran efecto óptico y característicos del más sensorial Santillana. La confulgencia de colores está bien matizada y se presta a los designios del poeta; es decir, hace destacar los rasgos esenciales de su descripción.

Las imágenes de efectos luminosos también atraen poderosamente al Marqués y, por consiguiente, las hallamos con frecuencia en su obra. Nótese en el siguiente ejemplo el resplandor de la imagen de la corona luminosa que el poeta destaca con el sonoro latinismo, lucífera:³²

³² Lapesa, obra cit., pág. 121., señala el mismo efecto destacador en la copla VII del "Sueño" cuando

Cupido . . .
 Vile de piedras fulgentes
 Muy lucífera corona,
 Cándida, como la zona
 De los signos transparentes.
 (Triunphete . . , XIV)

De igual modo, la imagen de la Aurora, despuntando por el horizonte, es de exquisita belleza en el siguiente amanecer mitológico:³³

La fermosa compañera
 De Tithon se domostrava
 E las sus fustas bogava
 Contra la nuestra rivera

 E la notturna escureza
 Como vencida, fuía,
 E sus péñolas cogía,
 Aunque sintiesse graveza.
 (Coronación . . , I-II)

Santillana describe a Apolo caminando por el cielo: "Lo que le importaba sobre todo era pintar al astro-dios caminando por el cielo, reforzar el elemento mitológico con la perifrasis "el adverso de Phitón," y añadir la imagen de la corona luninosa, de gran efecto visual, con el sonoro latinismo "lucífera" bien destacado."

³³ Entre los muchos otros ejemplos en que emplea imágenes mitológicas para anunciar el amanecer se destaca el siguiente:

Al tiempo que va trenzando
 Appollo sus crines d' oro
 E recoje su thesoro,
 Fácia el horizonte andando;
 E Diana va mostrando
 Su cara resplandeciente,
 Me fallé cabo una fuente,
 Do vi tres dueñas llorando.

(Vision, I)

Consúltese el excelente estudio de María Rosa Lida de Malkiel, "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española," Revista de Filología Hispánica, VIII (1946), págs. 77-110; especialmente las páginas 85-87 que tratan sobre Santillana.

En fin, el elemento ígneo se asocia también con cierto efecto catártico:

Quando yo so delante aquella donna
 A cuyo mando me sojudgó Amor
 Cuydo ser uno de los que en Tabor
 Vieron la grand claror que se razona.
 O quella sea fija de Latona,
 Segund su aspetto é grand resplendor:
 Asy que punto yo non he vigor
 De mirar fixo su deal persona.

(Soneto XIV, Vs. 1-8)

El poeta, como los tres Apóstoles al presenciar la Transfiguración de Cristo en el monte Tabor, se priva y se le encandila la vista al tratar de mirar por un instante la imagen luminosa de la "donna angelicatta" a quien le sometió el Amor.

La predilección de Santillana por imágenes de efecto cromático y luminoso no tiene nada de particular. Según observa el crítico Edgar De Bruyne, la estética de la luz venía empleándose sistemáticamente desde el siglo XIII:

. . . at that time (13th century) the esthetics of light appeared in systematic form, although a complete theory of proportion had existed since the time of Boecio. Light is universally regarded as a source of color and at the same time is the external conditions of its visibility . . . A man is handsome if his coloring is fresh and rosy, halfway between pale and flushed . . . If, for the esthetician of proportion, God is unity, the esthetician of color and brilliance can image Divinity only in the guise of light.³⁴

³⁴ Edgar De Bruyne, The Esthetic of the Middle Ages, trans. Eileen B. Hennessy, (Nueva York, 1969), págs. 55, 60. El paréntesis es mío.

El empleo de este tipo de imágenes por parte de nuestro poeta "no es más que un intento de darnos, perceptible, la concepción del mundo que profundamente le ha sido infundida."³⁵

La metáfora es otro de los recursos estilísticos de primer orden que desde la Antiguedad se ha venido empleando como medio para enriquecer la expresión poética. El estilista alemán Wolfgang Kayser observa que:

Metáfora quiere decir traslación: el significado de una palabra se emplea en un sentido que no le corresponde inicialmente. En la expresión "el mar de la vida" no debemos pensar en el elemento acuoso y salado. Se ha admitido que la metáfora es el resultado de una comparación anterior que se presenta, por decirlo así, en resumen: las formas gramaticales de la comparación (como, como si, etc.) habrían quedado suprimidas. En el caso citado, a la idea "vida" habría venido a yuxtaponese el término de la comparación "mar," representando entonces el movimiento, el peligro y lo inconmensurable el tertium comparationis.³⁶

Los críticos Wellek y Warren, por otro lado, deslindan cuatro elementos fundamentales de esta figura de pensamiento: "el de la analogía; el de la doble visión; el de la imagen sensorial reveladora de lo imperceptible; y el de la proyección animista." Además, señalan que ninguno de ellos "se dan juntos en igual medida" y que "varían de nación a nación y de una época estética a otra."³⁷

³⁵ Dámaso Alonso, Poetas españoles contemporáneos (Madrid, 1965), pág. 281.

³⁶ Kayser, obra cit., págs. 165-166.

³⁷ René Wellek y Austin Warren, Teoría literaria, trad. J. M. Gimeno Capella (Madrid, 1953), pág. 341.

El lenguaje traslaticio del Marqués de Santillana admite actividades comparativas anteriores, ora por la doble visión, ora por la analogía, ora por la imagen sensorial, pero no se puede decir que "tenga una tonalidad característica ni una estructura definida."³⁸ Muchas de sus metáforas son de un estilo llano³⁹ que a duras penas encubren la intención del momento: "De guisa la vi/ que me hizo gana/ la fruta temprana." (Serranilla III). El atractivo físico de la campesina le atrae poderosamente y con llaneza picaresca exclama que la apetece como si fuera una dulce y jugosa "fruta temprana."⁴⁰ En algunos de sus desenlaces afortunados con otras serranas, el poeta logra por medio del lenguaje metafórico crear una

³⁸ Pardo, obra cit., pág. 14.

³⁹ Francisco López Estrada en su admirable libro Introducción a la literatura medieval española (Madrid, 1966), págs. 103-104., al hablar de la teoría de los estilos señala la influencia de Santillana en su desarrollo al ser uno de los primeros poetas medievales en Castilla que la aplicó a su obra poética.

⁴⁰ Raúl H. Castagnino, El análisis literario (Buenos Aires, s. f.), pág. 181, señala este tipo de metáfora como impura: "Porque suelen señalarse dos variantes metafóricas: la translación impura y la pura . . . En el capítulo XI, página 68, expresa Güiraldes: Las muchachas eran tentadoras como las frutas maduras . . . y conforma una comparación por el nexo "como las" que logra una imagen al aproximar un elemento real: muchachas, con uno imaginativo: frutas maduras. Eliminado el nexo: Las muchachas eran tentadoras frutas tempranas . . . ya no se trata de una comparación directa, sino de una metáfora impura, pero sigue siendo imagen porque permanecen asociados el elemento real: muchachas y el imaginario: frutas maduras." El subrayado es mío.

constelación de sugerencias que amplifican el ámbito del significado:

A este zurrón que trayo
 Queret ser mi pacionero
 Pues me falleció Mingayo
 Que era conmigo ovejero.
 (Serranilla I)

Armele tal guardamaña
 Que cayó con su porfía
 Cerca de unos tomellares
 (Serranilla IV)

El acierto de estas metáforas está en las implicaciones sicológicas que acusan. El zurrón y la supuesta caída, desde luego, implican la rendición voluntaria o involuntaria de ambas serranas.

La misma sencillez expresiva se halla en algunos poemas sacros en que la metáfora expresa sus más íntimos afectos religiosos por medio de reminiscencias bíblicas:

Fértil oliva speciosa
 En los campos de Sion
 Cántica de Salomon
 De prosapia generosa.
 (A nuestra Señora de Guadalupe, III)

Asimismo, por medio de unas expresiones metafóricas de la luz alude a la pureza y belleza de la virgen: "Gózate luz reveridat . . ./ Gózate nuestra claror . . ./ Doncella de sol vestida." (Gozos de nuestra Señora de Guadalupe, II, VIII, XIII), "Celestial lumbre lumbrosa,/ Nuevo sol en Guadalupe," (A nuestra Señora de Guadalupe, VI), "Pobreza humilde, é closo alamut,/ Del seraphico sol muy dina hermana." (Soneto, XXXVII).

Otras metáforas de luz, en cambio, perfilan la belleza femenina. Notable es el siguiente ejemplo en que el símbolo de la luz⁴¹ irradia verticalmente los rasgos que componen la belleza dual de la doncella amada:

Non es humana la lumbre,
 Que de vuestra faz procede:
 A toda beldat excede,
 Expressando certidumbre,
 Doncella purificada,
 Do quiso facer morada
 La discreta mansedumbre.
 (Decir, pág. 425)

O sea, que la luz ilumina los elementos constitutivos del ser de la doncella: beldad, certidumbre, pureza y mansedumbre. Asimismo, en el decir "Quando la Fortuna quiso," la amada es: "Aurora de gentil mayo/ Puerto de la mi salut/ Perfection de la virtut/ E del sol candor é rayo." En fin, al aludir a la belleza de la diosa Venus, acude también a la metafora de la luz:

O luz eterna é diaffana
 Fúlgida é neta claror,
 Madre del primer amor
 E de Júpiter cercana!. . .
 Mas fermosa que Diana,
 (Coronación . . . , XIX)⁴²

Por último, hay un grupo de metáforas por medio de las cuales el poeta expresa sus supuestas cuitas

⁴¹ Wellek y Warren, obra cit., págs. 324-329.

⁴² Véase también las estrofas XLV-XLVI del "Sueño" donde se describe la belleza ascencional de la diosa Diana.

amorosas. Nótese por ejemplo en las siguientes metáforas petrarquistas⁴³ la belleza con que el poeta capta este ser y no ser; es decir, la dualidad artificial vida-muerte:

Quando la llaga ó mortal ferida
Llagó mi pecho con dardo amoroso:
La qual me mata é pronto da la vida.
Me face ledo, contento é quexoso
Alegre passo la pena indevida;
Ardiendo en fuego, me fallo en reposo.
(Soneto, III)⁴⁴

Esta situación agónica resulta por la incompresión de su dama, "Casa de Venus," (Decir, pág. 432), que le tiene en los umbrales de la muerte. Santillana expresa esta muerte simbólica por medio de una bellísima metáfora que apela notablemente a la sensibilidad del lector:

Qual del cisne es ya mi canto,
E mi carta la de Dido:
Corazon desfavorido,
Cabsa de mi grand quebranto.
(Decir, pág. 433)

Por último, la alegoría⁴⁵ es otra de las figuras de significación que Santillana emplea con frecuencia y

⁴³ Alonso, Seis calas . . . obra cit., pág. 87-88.

⁴⁴ Los sonetos XVI, XIX y XX son también de un elevado tono petrarquista.

⁴⁵ En nuestro estudio de la alegoría nos atenemos a la interpretación de Chandler R. Post, obra cit., págs. 3-4: "I mean by allegory that literary type which crystallizes a more or less abstract idea by presenting it in the concrete form of a fictitious person, thing or event . . . Emphasis should be laid in the definition upon the adjective "fictitious." Allegory starts with an idea and creates an imaginary object at its exponent. If one starts with an actual, object and from it receives the suggestion of an idea, one is a symbolist." Para otra excelente definición de la alegoría consultese el

variedad. La alegoría no era una cosa nueva en la literatura española del siglo XV, pues ya había sido cultivada, aunque esporádicamente, siglos antes por Berceo y el Acripreste de Hita.⁴⁶ No es, empero, hasta los últimos poetas del Cancionero de Baena que este recurso comienza a utilizarse con regularidad en la literatura castellana. Este resurgimiento se debe, pues, a la introducción de una nueva corriente literaria en España: la escuela alegóricodantesca cuyo mérito le corresponde al poeta genovés Micer Francisco Imperial.⁴⁷

Diccionario de Literatura Española, Obra cit., pág. 14. Sobre la alegoría en la literatura medieval europea consultense López Estrada, obra cit., págs. 152-154; Karl Vossler, Formas poéticas de los pueblos románicos (Buenos Aires, 1960), págs. 68-89; Robert Hollander, Allegory in Dante's Commedia (Princeton, New Jersey, 1969). Para el empleo de esta figura por algunos poetas españoles de la Edad Media, veanse Agustín del Campo, "La técnica alegórica de Berceo," Revista de Filología Española, XXVII (1944), págs. 15-57; María Rosa Lida de Malkiel, "La alegoría en el Libro de Buen Amor," Romance Philology, XIV (1961), págs. 340-343; Thomas R. Hart, La alegoría en el Libro de Buen Amor (Madrid, 1959); Post, obra cit.

⁴⁶ Manuel de Montoliu, Manual de historia de literatura castellana (Barcelona, 1957), págs. 156-158.

⁴⁷ Santillana dedica grandes elogios a Imperial al llamarlo "poeta" en vez de "trovador" en su Carta-Prohemio: "E asy por esto, cómo por ser tanto conocidas é esparcidas á todas partes las sus obras, passaremos á Micer Francisco Imperial, al qual yo no llamaría decidor ó trovador, mas poeta; cómo sea cierto que si alguno en estas partes del Occaso meresció premio de aquella triumphal é láurea guirlanda, loando á todos los otros, este fué. Fizo al nascimiento del rey, nuestro señor, aquel decir famoso: "En dos setecientos é mas dos é tres," é muy muchas otras cosas graciosas é loables." Obras, págs. 15-16. Véase también el Diccionario de Literatura Española, pág. 316.

La nueva forma de poetizar produce una fascinación instantánea, pero su triunfo pleno no se alcanza hasta la época de Juan de Mena y el Marqués de Santillana:

Con Juan de Mena comparte el Marqués el principado de la escuela alegórica derivada de Dante y naturalizada en Castilla por Micer Francisco Imperial. No es la Comedie de Ponza obra de tanto empeño ni tan vasto plan como el Labyrinthe . . . Pero fuera del poema de Juan de Mena, no hay ninguna de las innumerables visions que en aquel siglo se escribieron, que aventaje a ésta ni aun se la acerque, ni en el brío de la versificación, ni en lo grave y maduro de las sentencias, ni en la hábil intercalación del diálogo, ni en el boato y pompa descriptiva de algunos trozos.⁴⁸

Una simple ojeada a la obra literaria del Marqués nos muestra que el número de poemas alegóricos es copioso y, por lo común, todos ellos muestran en mayor o menor grado una doble influencia dantesca y petrarquesca.⁴⁹ Por su temática, estos poemas alegóricos pueden clasificarse en tres categorías. La primera incluye los poemas panegíricos y elegíacos (necrológicos); la segunda, la componen un grupo bien determinado de poemas de corte erótico; la tercera y última categoría corresponde a unos cuantos poemas que están muy relacionados con los sucesos histórico-políticos del momento.⁵⁰

⁴⁸ Menéndez y Pelayo, obra cit., V, págs. LXXX-LXXXI.

⁴⁹ Valbuena Prat, obra cit., pág. 265.

⁵⁰ Las tres clasificaciones incluyen los siguientes poemas en sus respectivas categorías: Primera Clasificación: La "Coronación . . ." el "Planto de la Reyna Margarita," la "Canonizacion . . ." y la "Defunssion . . ." Segunda: La "Querella . . ." la "Vision," el "Triunphete. . ."

Los dos poemas más notables de la primera clasificación son la "Coronación . . ." y la "Defunssion . . ." El primer poema es un elogio al poeta catalán Jordi de Sant Jordi.⁵¹ Santillana nos cuenta el proceso de su coronación mediante el artificio de un sueño: "E como Aligheri reza/ Do recuenta que durmió/ En sueños me paresció/ Ver una tal estrañeza."⁵² El escenario de esta composición es el típico vergel ameno de la época:

Un prado de gran llanura
Veía, con tantas flores
Que sus diversos colores
Ocultavan sin messura;
En torno del qual passava
Un flúmen, que cercava
Con su muy gentil fondura.

Homero, Virgilio y Lucano sirven de padrinos al poeta homenajeado que recibe, en un acto solemne, la corona de laurel de manos de la diosa Venus.

La "Coronación . . ." se distingue por la sencillez estructural y por la sobriedad y elegancia del asunto que, por cierto, tiene rasgos característicos de la poesía panegírica y el decir amatorio: "In its essence the composition is plainly connected with the Court of

el "Infierno . . .," y el "Sueño." Tercera: la "Comedie-
ta. . .," el "Diálogo de Bías . . ." y el "Favor de
Hércules . . ."

⁵¹ Curtius, obra cit., págs. 176-178, muestra como en la Antiguedad era también costumbre encomiar a personajes importantes aun en vida. Lo que hace Santillana es seguir una tradición literaria.

⁵² Esta es una de las tantas veces que el Marqués alude directamente al poeta florentino. Véase Santillana, obras, págs. 5, 7-8, 94-95, 246, 369 y 394.

Love. The coronation of the poet who has defended Cupid with his pen corresponds in the allegorical sphere to the knighting of the warrior who has defended his sovereign with the sword."⁵³

El segundo poema, la "Defunssion . . ." tiene también como base alegórica un sueño: "Al tiempo é la ora suso memorado,/ Asy como niño que sacan de cuna," (IV, 1-2). Aquí, sin embargo, el poeta es transportado a una lejanía agreste y espantable:

Non sé fatalmente o si por fortuna,
Me vi todo solo al pie de un collado
Selvático, espesso, lexano á poblado,
Agreste, desierto, é tan espantable,
(IV, 3-6)

En su peregrinación por la "selva oscura" se topa con fieras disformes, alimañas variadas, centauros, arpías, las sirenas uliseicas, etc., hasta que llega a un prado donde hacen su planto unas estrañas criaturas:

Aquellos sus caras sin duelo ferían
E los cuerpos juntos en tierra lanzavan;
E tan despiadados sus faces rasgavan,
Que bien se mostravan que non lo fingían.
Infinitos otros á estos seguían,
Con voces cansadas é tristes acentos,
(XIV, 1-6)

Por fin, sube a la cima del monte: "Fasta que llegamos en somo del monte,/ Non menos cansados que Dante á

⁵³Post, obra cit., pág. 58.

Acheronte,"⁵⁴ Allí se encuentra el cadáver de Villena rodeado de nueve doncellas que lloran sus pérdidas entre los cuales están grandes poetas de la Antiguedad, los de épocas más cercanas y ahora una figura tan gloriosa como la de don Enrique: " Cuitadas! lloremos tan rico tesoro/ Como sin recurso habemos perdido." Santillana se incorpora en el elogio al comparar al difunto con una columna del templo del Parnaso (estrofa XXI). El sueño alegórico concluye con la llegada del amanecer y el poeta se encuentra de nuevo en su lecho:

Despues del Aurora, el sueño passado
Dexóme, llevando consigo esta gente,
E vime en el lecho tan encontinente
Como al pié del monte por mi recontado.

La "Defunssion . . ." es un poema sencillo que el Marqués reviste con el aparato alegórico para ennoblecer un momento tan solemne como la muerte del antes Conde de Cangas de Tineo, don Enrique de Villena. El llanto de las nueve Musas, por el difunto, en un "monte elevado" y las comparaciones con célebres poetas y una columnadel templo del Parnaso cumplen eficazmente con este propósito ennoblecedor. Además, la "Defunssion . . ." se distingue también por ser una de los primeros poemas

⁵⁴ Santillana aquí parafrasea a Dante en los cantos I y IV del "Infierno" al encontrarse el poeta florentino al pie de un collado y en su alegórica subida al "nobile castello." Véase Dante Alighieri, La Divina Commedia, ed. de Natalino Sapegno (Milano. Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, s. f.), págs. 5, 51, versos 13 y 106.

en que Santillana sintetiza lo pagano con lo cristiano que, desde luego, había aprendido de Dante:⁵⁵

La fulgor d' Ecates, se yva alexando
D' aquel emisperio é apenas lucia;
La fosca teniebra el ayre impelia,
E dobles terrores me fueron acercando.
Mas el sacro aspecto que mira catando
Con beninos ojos a los miserables,
Bien como la nave, que suelta los cables
E va con buen viento leda navegando.

(XV, Vs. 1-8)

El "Infierno . . ." y el "Sueño" son los dos mejores poemas alegóricos de corte erótico que forma la segunda clasificación. El "Infierno . . ." es otra de las tantas composiciones en que Santillana nos deja ver que tuvo muy en cuenta algunos aspectos de la "Divina Comedia" al escribir su poema.

El "Infierno . . ." igual que la "Defunssion . ." tiene como base alegórica un sueño en que el poeta se ve perdido por la obligada "selva dantesca." La tesis del poema se establece desde muy temprano en la obra cuando el poeta, al ser atacado por un puerco deformado, que personifica la lujuria, es defendido por Hipólito, el casto amigo de la diosa Diana (Estrofas XXII, XXIV). El propósito moralizante del poema acrecienta aun más cuando

⁵⁵ David W. Foster, "The Misunderstanding of Dante in the Fifteenth Century Spanish Poetry," Comparative Literature, XVI (1964), pág. 344. Véase también Curtius, obra cit., capítulo XVII.

el apuesto mancebo conduce al poeta a un alegórico castillo donde sufren aquellos que en esta vida se han dejado vencer del Amor:

E por el lado siniestro
cada qual era ferido
en el pecho, muy llagado
de gran golpe dolorido
por el qual fuego encendido
salía, que los quemava.
(estrofa LVII)

Entre los célebres y desdichados enamorados que están penando en este "logar eterno," se encuentra Macías a quien Santillana reconoce por su "fabla." El fin moralizante de este poema alegórico se cumple cuando el infeliz trovador gallego le encarga al Marqués que al regresar a su "siglo" pregone, a los cuatro vientos, sus cuitas amorosas para que sirvan de escarmiento a aquellos que se hallen propensos a seguir las falacias del Amor (Estrofa LXIV).

El dantismo del "Infierno . . ." es obvio, pero, por supuesto, se limita a lo más superficial. Santillana no caló en el sentido profundo de la magna obra del poeta florentino. Esto no quiere decir, empero, que el "Infierno . . ." no tenga ningún mérito literario. En primer lugar, establece la pauta a seguir en este género poético tanto en Castilla como en Portugal.⁵⁶ En segundo, tiene varias coplas de una gran visión poética

⁵⁶Véase la nota 49 del capítulo I.

como el ejemplo siguiente en el que se anticipa a Jorge Manrique:

Ca sabe que nos tractamos
 De los bienes que perdimos,
 E del gozo que passamos,
 Mientra en el mundo vivimos,
 Fasta tanto que venimos
 A arder en aquesta flama
 Do no se curan de fama
 Nin de las glorias que ovimos.
 (LXIII, 1-8)⁵⁷

La alegoría en el "Sueño" se enlaza también con el tema del amor, pero, desde luego, no tiene el fin moralizante del "Infierno . . ." debido a una creciente preocupación por el libre albedrío y destino del hombre: "Qué vale humana deffensa/ A destino, poderío?" (II, 1-2).

El desenlace del animado debate entre el "Seso" y el "Corazón"⁵⁸ señala desde muy temprano la tesis del poema y sirve como punto de arranque para la alegórica peregrinación del poeta por "selvas inusitadas." Al cabo de una semana de andar perdido, se encuentra a Tiresias, el adivino de Tebas, que le recomienda que use del libre albedrío y busque el auxilio de la diosa Diana:

⁵⁷ Consúltense también las coplas VIII, XI, LXII.

⁵⁸ Post, obra cit., pág. 207. Consúltese también C. S. Lewis, The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition (London, Oxford University Press, 1959), pág. 85.

Pero, maguer que seamos
 Governados por Fortuna,
 Quédanos tan solo una
 Razón, en que proveamos:
 De la qual, si bien usamos
 Annulla su poderío:
 Esta es el libre alvedrío,
 Por donde nos governamos.

.....

Asy, buscat la deessa
 Diana de castidat.
 (estrofas, XXXIII-XXXIV)

El poeta es llevado por unas ninfas ante la diosa que promete ayudarlo. En la alegórica batalla contra los ejércitos de Amor y de Venus, el prófugo, malherido, cae prisionero, cumpliéndose así la profecía del sueño a comienzos del poema. En balde ha sido tratar de escapar de la arbitraría e "inhumana Fortuna." El poema concluye con una finida de cancionero en la que se alude a la prisión simbólica del enamorado y se reafirma la imposibilidad de luchar contra la pasión amorosa:

Del qual soy apprisionado
 En gravíssimas cadenas,
 Do padezco tales penas
 Que ya non vivo, cuytado.

El "Sueño," por supuesto, carece del fin aleccionador del "Infierno . . .," pero pone de manifiesto una honda preocupación por el destino del hombre que se hace mas perceptible por medio de la retórica alegorizante.

La tercera y última clasificación la componen los poemas alegóricos de la "Comedieta de Ponza," el "Diálogo de Bías contra Fortuna" y el "Favor de Hércules

contra Fortuna." De estos tres poemas histórico-políticos, sólo discutiremos el primero y el tercero, lo cual será suficiente para tener una idea cabal de este tipo de poesía.

La "Comedieta . . ." incluye un suceso real, la batalla naval de Ponza en el golfo de Gaeta, en 1345, dentro de una complicada trama alegórica de elevado tono decorativo. El poeta ve en un sueño a cuatro damas enlutadas que resultan ser la reina doña Leonor y las tres esposas de los infantes presos. Junto a ellas está un hombre, Boccaccio, que las consuela en sus desdichas. El mismo papel consolador del poeta italiano lo desempeña la Fortuna en la segunda parte del poema. La "deessa imperante" se presenta ricamente engalanada ante las afligidas señoras y les anuncia que sus maridos serán libertados y que gobernarán grandes y dilatados reinos por muchos años.

Tanto en la "Comedieta . . ." como en la "Defunssion. . ." Santillana emplea el aparato alegórico con el sólo fin de ennoblecer y engrandecer el personaje o suceso poetizado. A propósito de lo que discutimos, Amador de los Ríos observa que:

. . . la alegoría, pués, debió ser aplicada por el Marqués de Santillana, como un precioso instrumento adquirido ya por el arte erudito, contribuyendo su ejemplo a dar omnímodo triunfo a esta seductora

forma, que por ser de pocos bien comprendida, añadía nuevos quilates a las obras de los doctos.⁵⁹

Esta intelectualización, sin embargo, era algunas veces piedra de tropiezo y disminuía considerablemente la belleza artística del poema. Un caso típico es la retahila de alusiones a célebres heroínas de la Antiguedad en las coplas CII-CV de la "Comedieta . . ." que, sin lugar a duda, estropea la facilidad y belleza descriptiva que caracteriza a este poema por no ser más que una verborrea libresca.

Otras veces, sin embargo, la alegoría es vehículo expresivo de una ferocísima invectiva. Según el crítico Angus Fletcher: "Allegories are classically used for didactic and moral suasion. They may, during times of political revolution, present totally new theories of ethics, or during conservative eras, old theories which have been rendered otiose by time."⁶⁰ Santillana cumple eficazmente con este propósito en el poema simbólico-didáctico de "Favor de Hércules contra Fortuna" cuya base alegórica es la poetización de uno de los cuantos hechos prodigiosos llevados a cabo por el gran semidiós.⁶¹

⁵⁹ Santillana, obras., pág. CXXVI.

⁶⁰ Angus Fletcher, Allegory: The Theory of a Symbolic Mode (Nueva York, Cornell University Press, 1964), pág. 120. Véanse también las páginas 324-328.

⁶¹ Según algunos mitógrafos los doce "trabajos" o hazañas llevadas a cabo por Hércules, bajo las órdenes de su primo Euristeo, son: "1. el león de Nemea; 2. la

Las primeras coplas del poema plantean el peligro que corre la monarquía, debido a la inversión de poderes, y exhortan al pusilánime rey que actúe contra el odiado Condestable:

Por Hércoles sea presto desatado
El falso senado tyrano cruel,
E non se acabe la torre Babel
E suban los justos en superno grado.

.....

Deffienda del drago á la muy fermosa,
Sobiéndola luego en alta tribuna,

Las estrofas siguientes son la narración y aplicación de los hechos prodigiosos del hijo de Júpiter, entre los cuales son dignos de comentar los siguientes: las Arpias, en el sentido alegórico se refiere a la codicia del favorito, pues están relacionadas con las que roban el pan del ciego Fineo (II, 5-6); la expulsión de los Centauros: el rey, imitando a Hércules, debe castigar la osadía de don Alvaro y expulsarlo del reino (II, 8); la alusión al rey Diomedes señala los latrocinos

hidra de Lerna; 3. la Cierva con los pies de bronce; 4. el jabalí de Erimanto; 5. los establos de Augias; 6. los pájaros de Estínfalo; 7. el toro de Creta; 8. los caballos de Diomedes; 9. 10 cintura de Hipólita; 10. los bueyes de Gerión; 11. las manzanas de oro de las Hespérides; 12. descenso a los Infiernos." Copiamos del Diccionario de Mitología por H. Aubert, trad. de Guillermo A. Berisso, (Buenos Aires, 1961) págs. 215-220. Santillana emplea en su poema las hazañas número 1, 2, 7, 8 y 11. También aparece la victoria de Hércules sobre el gigante Anteo y el puerto de Arcadia que forman parte de la pléyade de otras hazañas. Véase también Cotarelo y Mori, obra cit., págs. 50-57; Enrique de Villena, Los doze trabajos de Hércules, ed., prólogo y notas de Margherita Morreale (Madrid, 1958). El estudio preliminar de esta edición es básico para un mejor entendimiento de las implicaciones alegóricas del tema.

del Condestable, pues como el rey de Tracia roba sin peso y sin medida (III, 7-8); las muchas cabezas de la Hidra de Lerna destacan la astucia del enemigo y la dificultad en derrocarlo (V, 1-2). En la finida, alude a la faldedad del favorito y exhorta al rey a que le ajusticie:

Sin mas dilacion la bestia dapñosa
Sea affogada sin aver perdon,
E non le aproveche tornarse en vesion
De sierpe nin toro por arte ynfinitosa.

El "Favor de Hércules contra Fortuna" no es un poema de gran vuelo poético, pero nos ofrece un aspecto diferente en el empleo del aparato alegórico. Además, completa el cuadro de poesías didácticas en que el Marqués muestra una implacable sed de venganza contra don Alvaro de Luna.

Resumiendo, se puede decir que el mundo de la alegoría le ofreció al Marqués ciertas perspectivas con sus sueños, selvas, visiones, etc., que él, desde luego, supo aprovechar con acierto. Unas veces, deseoso de exaltar o ennoblecer al personaje o suceso poetizado: lo alumbría con los rayos flamantes de la retórica alegorizante italiana.⁶² Otras veces, pone de manifiesto sus preocupaciones e inquietudes "filosóficas" o acusa su pensar moralizante. En el caso del poema simbólico-didáctico de "Favor de Hércules . . ." es vehículo expresivo de

⁶² Salinas, obra cit., pág. 67.

un feroz, rencoroso y virulento ataque político contra su encarnado enemigo el Condestable. Santillana no es el introductor de la escuela alegóricodantesca en Castilla, pero por la soltura con que se desenvolvió en esta nueva forma de poetizar es uno de los dos mejores exponente de ella.

CONCLUSIONES

Al estudiar la producción literaria de don Inigo López de Mendoza, primer Marqués de Santillana, es evidente que nos encontramos ante un autor que trabajaba su arte con esmero y deliberado artificio tanto en las concepciones teóricas fundamentales como en los pormenores técnicos. Asimismo, se puede ver que el interés y la pasión por las palpitations del saber universal de su época fue una constante en su vida y contribuyó al desarrollo del humanismo español.

En la presente tesis he tratado de dar a conocer mejor unos aspectos de la obra de Santillana, primero, estudiándola sistemáticamente a través de los tres principales metros que empleó: arte menor, arte mayor, endecasílabo; segundo, analizando en detalle los más importantes recursos poéticos por medio de los cuales embellece su poesía. Además, se han querido señalar a lo largo de este estudio los frutos positivos que alcanzó al introducir en la lírica castellana nuevas formas poéticas o revitalizar las de vieja raigambre hispánica.

El ser buen poeta suponía discreción y talento y era un título sumamente honroso en una época que se caracteriza por lo sombrío de la política y la por

la aparición de nuevas manifestaciones artísticas. El Marqués de Santillana alcanzó y mereció cumplidamente este título de poeta según lo atestiguan su bella y prolífica producción literaria y la aureola de respeto y admiración de que gozó en los círculos poéticos de la época y muchos años después.¹ Su musa recorrió con flexibilidad, gracia y donaire las varias corrientes literarias, provenzal, doctrinal y alegóricodantesca, que confluyeron en su espíritu ecléctico.

Arte menor: La poesía de arte menor se divide en tres etapas bien marcadas en la obra de Santillana y se caracteriza por una admirable labor de depuración artística y buen gusto. Las "Serranillas," el "Cantar . . .," el "Villancico . . .," las "Canciones" y los "Decires líricos" pertenecen a la etapa juvenil y se encuadran en la corriente travadoresca.

Las "Serranillas" son poemitas breves de exquisita belleza lírica que se pliegan al más refinado y exigente gusto poético, según observa el hispanista italiano Blasi:

Se la tradizione forniva al marchese tutti gli elementi della originaria cantica de serrana, pure egli ni variò talora la tela, attingendo a nuove fonti, e soprattutto ne modificò il linguaggio, ingentilendolo

¹Como comprobamos en el capítulo sobre los Sonetos, Argote de Molina, Hernando de Herrera, Juan de la Cueva, et al., fueron eslabones sucesivos en reconocer los méritos poéticos del Marqués de Santillana.

e schiarendolo, nelle immagini nuove, e, strutturalmente, trasformando le sporgenze poetiche in uno stile piano e regolare, in un ritmo che par creato per accompagnare il canto corale o segnare il passo di una danza campestre.²

Estos poemitas, según su entronque de abolengo castizo o ultrapirenaico, se han clasificado en tres categorías. Las serranillas I, II y IV comprenden la primera categoría y responden al tipo realista. Hallamos aquí la serrana forzuda, la del atávico dardo pedrero acostumbrada a asaltar a los caminantes de la sierra, y que ya había vivido literariamente con el Arcipreste de Hita. Pero las de Santillana nunca llegan, pese algunos incidentes y amenazas, a la violencia de la Chata de Malagosto o la de Gadea de Riofrío. La segunda categoría está compuesta por las serranillas III, VI y IX que se enlazan con la estilizada pastorela transpirenaica. El Marqués alcanza en estas tres composiciones el mayor ambiente de idealización y renovación estilística en este género poético, especialmente en la incomparable e inimitable "Vaquera de la Finojosa." La tercera y última categoría la constituyen las serranillas V, VII, VIII y X que, por sus convergencias y divergencias con las de ascendencia provenzal y castiza, pueden considerarse como un tipo híbrido.

² Blasi, obra cit., pág. 108.

Santillana revive en las "Serranillas" tipos tradicionales, pero los reviste de una delicada y exquisita elegancia aristocrática sin perder por esto la ingenua belleza agreste natural de este género poético.

Un mismo ambiente de idealización y consciente depuración artística se halla en el "Cantar . . ." y el "Villancico. . ." que se relacionan entre sí respecto a los protagonistas y al plano fundamental de la composición. El acierto técnico de estos poemas está en la delicada y hábil transición que el poeta lleva a cabo del plano contemplativo (inactivo) al plano funcional (activo) sin introducir ninguna nota discordante que estropee la fluidez temática y musical. Esta actitud reflexiva frente al arte no sólo subraya su alto concepto de la proporción, mesura y armonía artística sino que abre el camino para la contemplación e interpretación de la obra de arte por sus valores intrínsecos y no por la tesis que pueda tener que, como sabemos, es uno de los rasgos característicos de la literatura medieval.

El ciclo de poesías travadorescas se completa con las "Canciones" y los "Decires líricos." Estos dos tipos de poemas encuadran bajo la poesía galante y se distinguen por la gracia, frescura y aparente espontaneidad con que el poeta exhuma los temas comunes de la lírica provenzal, mezclados con reflexiones propias, y maneja los ritmos de la musa popular.

Un grupo bien determinado de poemas de corte erótico y elevado prurito cultista forman la segunda etapa de poesías amorosas en arte menor. Santillana sigue muy de cerca en estas composiciones la estética greco-romana e italiana y a veces peca de un estilo ostentoso. En ellas se establece un nuevo espíritu artístico, pero, por supuesto, no se rompe por completo con la previa poesía castellana debido a la vacilación entre las innovaciones y las fuertes raíces tradicionales. Esta postura ambigua, entre una consciente preocupación innovadora y los límites establecidos por la tradición ambiental, se advierte especialmente en el "Sueño" donde muestra una mayor inquietud por los problemas relacionados con el destino del hombre que ya había señalado de pasada en otras composiciones.

Tal preocupación por problemas trascendentales culmina en un tipo de poesía reflexiva que es fruto de la meditación y la experiencia. Esta clase de poesía es la que constituye la tercera etapa que se caracteriza por un lenguaje sobrio, conciso, agudo y sumamente efectista. El poema que mejor la representa es el "Diálogo de Bías contra Fortuna" que por la dignidad y profundidad de pensamiento así como la riqueza de elementos poéticos anticipa las famosas "Coplas" que Jorge Manrique escribió a la muerte de su padre.

En cuanto a la técnica, hallamos en Santillana una búsqueda de la más adecuada expresión poética que no se encadena a las formas tradicionales sino que las revitaliza mediante su buen gusto:

Al señor de la Vega cúpole, en efecto, la gloria de introducir en muestra métrica, renovándola, nuevas formas que ensancharon sus límites y contribuyeron a su dignificación, salvándola de la bajeza en que la tenían hundida los poetas palaciegos que sin perjuicio de pregonarla como bien altísimo y gracia infusa de Dios, sólo cantaban amores ajenos y mendicidades propias, y faltos de positiva inspiración cifraban las excelencias del arte divino en la técnica del mansobre, del encadenado, del dexaprende, del verbo partido, del macho e fembra y demás complicaciones de consonantes.³

Las "Serranillas," el "Cantar . . .," el "Villancico . . .," algunas "Canciones," varios "Decires líricos," etc., como se ha comprobado, manifiestan ansias innovadoras que, por cierto, caracterizan también su poesía de arte mayor; especialmente los sonetos al "ítalico modo" según veremos más adelante.

Arte mayor: Santillana trabajaba con esmero y cuidado la poesía de arte mayor; especialmente en lo que concierne al ritmo, donde alcanzó un verdadero éxito. El consciente tratamiento de este metro muestra una curva ascendente; es decir, que el poeta exhibe más seguridad y maestría según lo va empleando de un poema a otro. La "Comedieta de Ponza," por la grandeza del asunto, la hábil

³ Menéndez Pidal, "La primitiva . . .," en Estudios literarios, obra cit., pág. 273.

estructuración y sostenida alegoría se considera la obra cumbre del Marqués en este tipo de poesía. Pero también debe considerársela, desde el punto de vista rítmico, la síntesis y éxito más grande de Santillana en arte mayor. Los versos amorfos que aparecen en la "Pregunta de Nobles" y más tarde en "Favor de Hércules contra Fortuna" en la "Oración" desaparecen casi por completo en esta elegía heroica. La obra consta de cuarenta y ocho combinaciones diferentes de hemistiquios que se han clasificado en cuatro series según el número de acentos rítmicos: a) hemistiquios de dos ritmos, b) hemistiquios de dos ritmos el primero y de uno el segundo, c) hemistiquios de un ritmo el primero y de dos el segundo, y d) hemistiquios de un ritmo cada uno. La forma predominante es la de dos ritmos en cada hemistiquio y la menos frecuente es la de un ritmo en cada uno. Santillana muestra en la "Comediet . . ." un deliberado propósito por evitar que en los hemistiquios de dos ritmos ($2 + 2$) y ($1 + 2$) se reunan más de dos sílabas según lo requería la ley acentual del arte mayor. El noventa por ciento de los versos de dos ritmos en cada hemistiquio cumplen con esta regla. El porcentaje aumenta a un noventa y cinco por ciento en los hemistiquios de uno y dos ritmos donde sólo tres versos se apartan de ella.

El verso de arte mayor del Marqués se caracteriza por ser un dodecasílabo compuesto de dos senarios cuyos

hemistiquios tienden hacia la modalidad isosílábica y que se complementan, por la mayor parte, rítmicamente. La variedad silábica de los hemistiquios no afecta en absoluto a la uniformidad rítmica del verso cuyas tendencias se distinguen por las formas dactílica y trocaica que se mezclan a lo largo de la "Comedieta . . ." creando un dodecasílabo polírrítmico:

'Benditos aquellos que con el azada
Sustentan su vida é viven contentos,
E de quando en quando conocen morada
E suffren pascientes las lluvias é vientos! . . .
Ca estos non temen los sus movimientos,
Nin saben las cosas del tiempo passado,
Nin de las pressentes se facen cuidado,
Nin las venideras dó han nascimientos.

(Copla XVI)

Santillana, consciente del número de sílabas, emplea con regularidad el hiato en la cesura del verso pero también lo hallamos, aunque menos frecuentemente, dentro del hemistiquio junto con la sinalefa. La diéresis la usa también con bastante regularidad. El recurso de dicción que menos emplea, aunque contribuye también a mantener la uniformidad silábica, es la sinéresis.

Aunque Santillana no alcanzó el remombre de Juan de Mena, en el empleo de este metro, su dodecasílabo, especialmente en la "Comedieta . . ." y la "Defunssion . . .", es uno de los más perfectos de la época.

Endecasílabos: Al estudiarse los "Sonetos fechos al itálico modo" por el Marqués, se advierte de manera especial la estrecha relación de dependencia que

tienen con los de Francesco Petrarca tanto en el contenido como la forma.

Los diecisiete primeros sonetos escritos por Santillana llevan un epígrafe explicativo y son los que remitió en 1444 a la Condesa de Módica, Violante de Prades, junto con la "Comedieta . . ." y los "Proverbios." El contenido de los cuarenta y dos sonetos es un poco heterogéneo. Predominan, empero, los de tema amoroso en los que Santillana exhibe una exquisita reelaboración artística en la poetización de la "amada." Este proceso artístico se ve claramente en los sonetos I, III, IX y especialmente en el XIV donde la dama adquiere dimensiones angelicales que la ponen en línea directa con los poetas del "dolce stil nuovo" que habían llegado a concebir a la amada como un ser celeste. Pero el amor cortés, filtrado a través de la luz filosófica del neoplatonismo o el sicologismo petrarquista, no es el único asunto tratado en los sonetos. Los "castizos" en contenido nos llevan al recuerdo de la fuerte tradición moralizante de la literatura medieval, al ambiente de las luchas políticas y banderías del momento, a la tradición de los romances viejos y al recinto de su pensar religioso. Todos ellos constituyen un poco menos de la mitad de los sonetos.

Forma: La rima de los cuartetos es de cuatro tipos diferentes: dos regulares y dos irregulares. En el primer tipo se encuentra la forma italiana

primitiva: ABAB/ABAB; y la actual: ABBA/ABBA. Las rimas ABAB/BCCB y ABBA/ACCA pertenecen a la forma considerada irregular. Las combinaciones de rimas en los cuartetos son cuatro. Las formas de los tercetos CDC/DCD y CDE/CDE se encuentran con los cuartetos normales; mientras que las modalidades DED/EDE y DEF/DEF aparecen con los cuartetos anormales o de una rima suelta.

La supuesta "anomalía" de dejar una rima suelta no tiene nada de particular, pues es bien sabido que ya había sido empleada por los primeros sonetistas italianos. Santillana, gracias a sus conocimientos técnicos y ansias innovadoras experimentó con todas las posibilidades que le ofrecía un metro tan flexible como el endecasílabo dentro de una forma tan exigente como el soneto. La rima de los sonetos, sea regular o irregular, fluctúa entre cuatro y seis en la forma siguiente:

4	rimas	21 sonetos	50%
5	rimas	18 sonetos	43%
6	rimas	3 sonetos	7%

La "superabundancia" de rimas agudas a que aluden algunos críticos no la hallamos. De los quinientos ochenta y ocho versos de los cuarenta y dos sonetos, cuatrocientos sesenta y uno tienen la rima grave y sólo ciento diecisiete aguda. No hay ningún soneto escrito totalmente con rima oxítona; mientras que se encuentran

varios completamente llanos como lo exige la lengua castellana, especialmente después de Garcilaso, cuyos versos agudos son rarísimos.

Ritmo: Santillana emplea casi todas las formas rítmicas del endecasílabo, predominando la sáfica sobre la dactílica, heroica, enfática, etc. No hay ningún soneto escrito totalmente en una modalidad u otra. Por lo común, se mezclan todas estas formas, especialmente la sáfica y la anapéstica para crear cierta variedad rítmica que se enlaza con el contenido:

Doradas ondas del famoso rio
 Que baña en torno la noble cibdat,
 Do es aquella, cuyo más que mio
 Soy é posee la mi voluntat:
 Pues que'n el vuestro lago é poderío
 Es la mi barca veloce, cuytat
 Con todas fuerzas é curso radio
 E presentatme a la su beldat.
 Non vos empida dubda nin temor
 De daño mio, ca yo non lo espero;
 E si viniere, venga toda suerte.
 E si muriere, muera por su amor:
 Murió leandro en el mar por Ero;
 Partido es dulce al afflitto muerte.
 (Soneto XIX)

De vez en cuando se le escapan al Marqués algunos dodecasílabos por la aparente influencia del verso de arte mayor, pero este desliz no tiene nada de particular ya que el mismo Garcilaso casi un siglo después comete el mismo equívoco en más de una veintena de versos. Hay otras imperfecciones en los sonetos al "italico modo" como la inhábil distribución del tema entre cuartetos y tercetos, hiatos violentos, débiles sinéresis y diéresis

que entorpecen el ritmo del verso. Pero, ¿quién no cometió los mismos errores cuando de ellos están plagados muchos de los endecasílabos empleados por reconocidos sonetistas como Hurtado de Mendoza y Boscán.

Comparación: El esfuerzo y audaz intento del Marqués de Santillana, pese a todas las deficiencias de sus endecasílabos, es digno de encomios si se le compara con algunos poetas que ensayaron este metro antes y después de él.

Los endecasílabos del Marqués muestran un verdadero progreso en todos los aspectos sobre los de Micel Francisco Imperial los cuales se caracterizan por la vacilación acentual, el sinfín de hiatos violentos y la oscilación métrica. Pero tampoco los endecasílabos de Juan Boscán aventajan en mucho los de don Iñigo, a pesar de haberlos escritos casi un siglo después. El endecasílabo del poeta barcelonés peca también de fuertes hiatos, aglomeración de acentos prosódicos y vacilación de tiempos bien marcados. Estas deficiencias, sin duda, hacen que sus endecasílabos sean duros y ásperos al oído y destaquen el hecho de que todavía no se han emancipado de la acentuación rítmica del arte mayor. Si Boscán tuvo mayor éxito que Santillana en la aclimatación del endecasílabo (metro) y el soneto (forma) no se debió a su sensibilidad poética sino al apoyo de su amigo Garcilaso y a la complicidad de la lengua expañola que

estaba madura para este tipo de renovación poética. Estos dos factores, el del estado de la lengua y la falta de un imitador de primera categoría, han podido haber contribuido a la aparente infructuosidad del Marqués en su noble y laudable empresa.

Imperial debe tomarse como punto de partida al estudiarse el endecasílabo en la poesía castellana, pero el mérito de un ensayo amplio, elaborado, normal y del todo consciente le corresponde a Santillana quien también tuvo la gloria de ser el primero en emplear en nuestra poesía la forma del soneto.

Estilo: El mismo esmero y consciente proceso artístico hallamos al analizar los principales recursos poéticos por medio de los cuales nuestro poeta trata de estilizar la lengua.

El manejo seguro de la anáfora, la sinonimia, el paralelismo, el encabalgamiento, etc., no sólo destaca e intensifica conceptos, estados anímicos, la solemnidad del momento etc., sino que influye también en el ritmo del verso o la estrofa como podemos ver en el siguiente ejemplo en que se reunen varios de estos recursos poéticos:

Pues yo, peccador errado
 Mas que los mas peccadores,
 Mis delictos, mis errores,
 Mis grandes culpas, culpado
 Confieso, muy inclinado
 A ti, Dios, Eterno Padre,

E á la tu bendita Madre,
E después de grado en grado.
(Doctrinal, XLI)

La comparación, la metáfora y, en general, el mundo de las imágenes, señalan la riqueza del lenguaje poético del Marqués. La variedad de símiles que emplea Santillana es notable y muestra un elaborado tratamiento. Todos ellos, sacados tanto del mundo mitológico como del natural, se ciñen a los elementos esenciales que se quieren destacar y realzan la expresión poética. Lo mismo podría decirse del lenguaje traslaticio. Entre las muchas metáforas que hay en la poesía de Santillana, la de la luz ejerce la atracción más fuerte sobre nuestro poeta y puede considerarse como un símbolo en su poesía.

El mundo de la alegoría le abre también al Marqués grandes perspectivas con sus selvas, sueños, visiones, abstracciones, etc. El empleo de esta figura de significación es notable y vario. Unas veces sirve para fines decorativos; es decir, se utiliza para exaltar o ennoblecer el personaje o suceso poetizado. Este propósito se cumple eficazmente en los poemas la "Canonización . . .," la "Coronación . . .," la "Defunssion . . ." y la "Come-dieta . . ." Otras veces es vehículo expresivo de sus inquietudes y preocupaciones por el libre albedrío y destino del hombre como en el "Sueño" y el "Diálogo de Bías contra Fortuna." Hay casos en que acusa su pensar moralizante como en el decir amatorio, el "Infierno . . .,"

o como en el poema simbólico-didáctico de "Favor de Hércules contra Fortuna" que es una de las expansiones más rencorosas de la sátira política del siglo XV.

Para terminar, podemos decir que el Marqués de Santillana es símbolo de su época y, sin duda alguna, la figura que mejor encarna las esencias de este siglo que se caracteriza por el esplendor artístico y las constantes guerras intestinas entre la nobleza. Su producción y actividades literarias, pese a que se desarrollan dentro de un marco legislado por la tradición ambiental; Iglesia y Nobleza, pueden considerarse un antícpio del Renacimiento español.

BIBLIOGRAPHY

BIBLIOGRAPHY

- Academia Española. Gramática de la lengua española.
Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
- Alatorre, Antonio. Las "Herodias" de Ovidio y su huella en las letras españolas. México, 1950.
- Alatorre, Margit F. "Santillana o Suero de Ribera?"
Nueva Revista de Filología Hispánica, XVI
(1962), pág. 437.
- Alighieri, Dante. La Divina Comedia. Ed., notas y
comentario de Natarino Sapegno. Napoli, s. f.
- . La Vita Nuova. Transl. by Mark Musa (New
Brunswick, New Jersey, Rutgers University
Press, 1957).
- Alonso, Amado. Estudios lingüísticos: temas españoles
Madrid, Gredos, 1954.
- Alonso, Dámaso. "Cancioncillas de amigo," Revista de Filología Española, XXXIII (1949), págs. 297-349.
- . La lengua poética de Góngora. Tercera ed.,
corregida. Madrid, CSIC, 1961.
- . "La simetría en el endecasílabo de Góngora,"
Revista de Filología Española, XIV (1927), págs.
329-345.
- . Poesía de la Edad Media. Buenos Aires,
Losada, 1942.
- . Poesía española: ensayos de métodos y límites
estilísticos. Madrid, Gredos, 1950.
- . Poetas españoles contemporáneos. Tercera ed.
Madrid, Gredos, 1965.
- , y Carlos Bousoño. Seis calas en la expresión
literaria española. Madrid, Gredos, 1956.

Amador de los Ríos, José. "La poesía política en el siglo XV, la privanza y el suplicio del Condestable Don Alvaro de Luna," Revista de España, XXII, XXIV (1871-1872), págs. 550-569, 44-70, 337-364.

Amour, Sister Mary Paulina St. A Study of the Villancico Up to Lope De Vega: Its Evolution from Profane to Sacred Themes, and Specifically to the Christmas Carol. Washington, D.C., The Catholic University of America Press, 1940.

Aragón o Villena, Enrique de. El arte de trobar. Ed. de M. Menéndez y Pelayo (en Antología de poetas líricos castellanos), IV, Madrid, 1944.

Arellano, Salgado, Olga y Bruno Canepa Bargelata. Retórica y versificación españolas. Santiago de Chile, 1966.

Argote de Molina, G. Nobleza de Andaluzía. Sevilla, 1588.

_____. Nobleza de Andalucía. Jaén, 1886.

Artiles, Joaquín. Los recursos literarios de Berceo. Madrid, Gredos, 1968.

_____. Paisaje y poesía en la Edad Media. La Laguna de Tenerife, 1960.

Asensio, Eugenio. "Los cantares paralelísticos castellanos," Revista de Filología Española, XXXVII, (1953), págs. 130-167.

Atkinson, W. C. "Cantares e romances." Hispanic Review, IV (1936), págs. 1-10.

Aubert, H. Diccionario de Mitología. Trad. de Guillermo A. Berisso. Buenos Aires, Editorial Lerú, 1961.

Aubrun, Charles. "Alain Chartier et le Marquis de Santillana," Bulletin Hispanique, XL. Burdeos, 1938, págs. 129-149.

Aut-Dumesnil, E. D. "Le Marquis de Santillane," Revue des Deux Mondes. Tercera serie, I. París, (1834), págs. 202-227.

Azáceta, José María y G. Albeniz. "Italia en la poesía de Santillana," Revista de Literatura, III. Madrid, 1953, págs. 17-54.

Balaguer, Joaquín. Apuntes para una historia prosódica de la métrica castellana. Madrid, CSIC, 1954.

Balbín Lucas, Rafael de. "Acerca de la rima," Revista de literatura, VIII (1955), págs. 103-111.

_____. Sistema de rítmica castellana. Madrid, Gredos, 1962.

Barra, Eduardo de la. Estudios de versificación castellana. Santiago, Cervantes, 1889.

Bartolini, Alessandra. "Il Canzioniere Castigliano de San Martino delle Scale," Bulletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani, IV (1956), págs. 147-187.

Bell, Aubrey F. G. El renacimiento español. Trad. y prólogo de Eduardo Julia Martínez. Zaragoza, Ebro, 1944.

_____. "The Spanish Attitude towards Nature," Bulletin of Spanish Studies, XXIV. Liverpool, England, 1947, págs. 74-78.

Bello, Andrés. "Principios de la ortología y métrica de la lengua castellana," Vol. VI, Obras Completas. Venezuela, Ediciones del Ministerio de Educación, 1955.

Benítez Claros, Rafael. "El diálogo en la poesía medieval," Cuadernos de la literatura, V (1949), págs. 171-187.

_____. Visión de la literatura española. Madrid, 1963.

Benot, Eduardo. Examen crítico de la acentuación castellana. Cádiz, Revista Médica, 1866.

_____. Prosodia castellana y versificación. Madrid, posterior a 1866.

Berruego, José. "La Xª Serranilla," Boletín de la Sociedad Vascongada de Amigos del País, III. San Sebastián, 1947, págs. 248-250.

- Bertini, Giovanni Maria. "Il 'Refranero' attribuito al Marques de Santillana," Quaderni-Ibero-American, III. Torino (1955), págs. 13-23.
- _____. "La Conguinzione nie 'refrane' attribuiti al Marques de Santillana," Hispanic Studies in honour of I. González Llubera. Oxford (1959), págs. 77-86.
- Biadene, Leandro. "Morfologia del Sonetto nei sec. XIII e XIV," Studi di Filologia Romanza, IV. Milán, 1888.
- Blasi, Ferruccio. "La 'Serranilla' Spagnuola," Archivum Romanicum, XXV (1941), págs. 86-139.
- Bloise Campoy, Pascual. Diccionario de la rima precedido de un tratado de versificación. Madrid, Aguilar, 1946.
- Bloom, Edward A. "The Allegorical Principle," English Literary History, XVIII (1951), págs. 163-190.
- Boggs, R. S. et al. Tentative Dictionary of Medieval Spanish. Chapel Hill: University of North Carolina, 1946.
- Bonilla y San Martín, Aldolfo. "El Renacimiento y su influencia literaria en España," España Moderna, LVIII (s. f.), págs. 84-100.
- _____. Juan de Mena y el "arte mayor." Madrid, 1903.
- Boscán, Juan. Obras. Ed. de William I. Knapp. Madrid, 1875.
- _____. Obras poéticas de Juan Boscán. Ed. de Martín de Riquer. Barcelona, 1957.
- Bousóñ, Carlos. Teoría de la expresión poética. Madrid, Gredos, 1962.
- Camón Aznar, José. "Teoría del Renacimiento," Revista de Occidente, XXIX. Madrid, 1930, págs. 121-144.
- Campo, Agustín del. "La técnica alegórica de Berceo," Revista de Filología Española, XXVIII (1944), págs. 15-57.
- Cancionero castellano del siglo XV. Editado por R. Foulché-Delbosc. Nueva Biblioteca de Autores Espanoles, I. Madrid; Bailly-Bailliére, 1912.

Cancionero de Gallardo. Ed. crítica por José María Azaceta. Madrid, Clásicos Hispánicos, 1957.

Cancionero de Gómez Manrique. Ed. por Antonio Paz y Melia. Madrid, A. Pérez Dubrull, 1885.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena. (Siglo XV). Ahora por primera vez dado a luz con notas y comentarios. Ed. por Pedro José Pidal. Madrid, 1851.

Cancionero de Palacio. Ed. con estudio y notas de Francisca Vendrell de Millás. Barcelona, 1945.

Cano, J. "La importancia relativa del acento y de la sílaba en la versificación española," Romanic Review, XXII (1931), págs. 223-233.

Capellanus, Andreas. The Art of Courtly Love. Trans. by John Jay Parry. New York, 1964.

Caro, M. A. "Del verso de nueve sílabas," Revista de Madrid, V (1883), págs. 271-284.

Carreter, Fernando Lázaro. Diccionario de términos filológicos. Madrid, Gredos, 1962.

Casalduero, Joaquín. "El sentimiento de la naturaleza en la Edad Media," Clavileño, IV, núm. 2 (1953), págs. 17-23.

Cascales, Francisco. Tablas poéticas. Ed por don Antonio de Sancha. Madrid, 1779.

Casella, Mario. "Rassegna critica degli studi danteschi," Bulletino della Società Dantesca Italiana, XXI (1914), págs. 25-41.

Castagnino, Raúl H. El análisis literario: introducción metodológica estilística integral. Tercera ed. Buenos Aires, Nova, 1961.

Castillo de Lucas, Antonio. Ensayo antropológico del Marqués de Santillana y de su refranero. Madrid, 1962.

_____. "La medicina en el refranero del Marqués de Santillana," Siculorum Gymnasium, XI. Madrid (1958), págs. 297-306.

Castro Américo. La realidad histórica de España. México, 1962.

Cejador y Frauca, Julio. Vocabulario medieval castellano. Madrid, Hernando, 1929.

Cioffari, Vincenzo. The Conception of Fortune and Fate in the Works of Dante. Cambridge, Mass.: The Dante Society, 1940.

Cirot, G. "La topographie amoureuse du Marquis de Santillana," Bulletin Hispanique, XXXVII. Burdeos, (1935), págs. 392-395.

Clarke, Dorothy C. "A Comparison of Francisco Imperial's Decir al nacimiento del rey don Juan and the Decir a las piete virtudes," Symposium, XVII (1963), págs. 17-29.

- _____. "Agudos and esdrújulos in Italianate verse in the Golden Age," Publications of the Modern Language Association, September, 1939.
- _____. Allegory, Decalogue, and Deadly Sins in La Celestina. University of California Publications in Modern Philology. Berkeley and Los Angeles, 1968.
- _____. "El esdrújulo en el hemistiquio de Arte Mayor," Revista de Filología Hispánica, V (1943), págs. 263-275.
- _____. "El verso esdrújulo antes del Siglo de Oro," Revista de Filología Hispánica, III (1941), págs. 372-374.
- _____. "Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo XV," Bulletin Hispanique, LVII (Burdeos, 1955), págs. 129-132.
- _____. "Miscellaneous Strophe Forms in the Fifteenth-Century Court Lyric," Hispanic Review, XVI (Filadelfia, 1948), págs. 142-156.
- _____. Morphology of Fifteenth-Century Castilian Verse. Pittsburg: Duquesne University Press, 1964.
- _____. "Santillana's 'una manera de decir cantares,'" Philological Quarterly, XXXVI (Iowa, 1957), págs. 72-76.
- _____. "Sobre la quintilla," Revista de Filología Española, XX (1933), págs. 288-295.

- _____. "The 'Copla de arte mayor,'" Hispanic Review, VIII (1940), págs. 202-212.
- _____. "The Fifteenth-Century 'copla de pie quebrado,'" Hispanic Review, X (Filadelfia, 1942), págs. 340-343.
- _____. "The Marqués de Santillana and the Spanish Ballad Problem," Modern Philology, LIX (Chicago, 1961-1962), págs. 13-24.
- _____. "Tiercet rimes of the Golden Age sonnet," Hispanic Review, IV (1936), págs. 378-383.
- _____. "Una bibliografía de versificación española," University of California Publications in Modern Philology, Vol. 20, #2 (Berkeley, 1937).

Corominas, Juan. Diccionario crítico etimológico de la lengua española (Berna, Suiza, 1954).

Correas, Gonzalo. Arte de la lengua castellana. Ed. de Emilio Alarcos García Madrid, 1954.

Cossío, José María de. "Dos notas para la biografía del Marqués de Santillana," Boletín de la biblioteca Menéndez y Pelayo, V (Santander, 1922), págs. 340-342.

- _____. Fábulas mitológicas en España. Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- _____. "Geografía de una serranilla de Santillana," Correo Erudito, II (Madrid, 1941), págs. 52-53.
- _____. "Sobre la transmisión del tema de Hero y Leandro," Revista de Filología Española, XVI (1929), págs. 174-175.

Cotarelo y Mori, Emilio. Don Enrique de Villena: su vida y obras. Madrid, 1896.

Covarrubias, Sebastián de. Tesoro de la lengua castellana. Vol. I, Madrid, 1611.

Crawford, J. P. W. "Notes on the Chronology of Boscan's Verses," Modern Philology, XXV (Chicago, 1927), págs. 29-36.

- _____. "Notes on three Sonnets of Boscan," Modern Language Notes, XLI (Baltimore, 1926), págs. 102-136.

Croce, Benedetto. "Di alcuni versi italiani de autori spagnuoli dei secoli XV e XVI," (Napoli, 1894), págs. 5-10.

- _____. Filosofia, poesia, storia. Milan, Riccardo Riccardi, 1952.

Crónica de Don Alvaro de Luna. Ed. y estudio por Juan de Mata Carriazo Madrid, 1940.

Crónica de Juan II. Ed. por Cayetano Rosell. Biblioteca de Autores Españoles, Vol. II (Madrid, 1953), pags. 276-695.

Cueva, Juan de la. El Infamador, los Siete Infantes de Lara y el Ejemplar Poético. Ed. de Federico de Icaza. Madrid: Clásicos Castellanos, 1924.

Curtius, Ernst R. European Literature and the Latin Middle Ages. Transl. Willard R. Turk (London, 1953).

Danielson, John David. Pastorelas and Serranillas, 1130-1550: A Genre Study. Tesis doctoral (University of Michigan, 1960).

Dante: A Collection of Critical Essays. Edited by John Freccero (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, Inc., 1965).

DeBruyne, Edgar. Estudios de Estética Medieval. Tercer volumen. Madrid, Gredos, 1958.

De la Barra, Eduardo. Versificación castellana (Santiago de Chile, 1891).

Denomy, Alexander J. "An Inquiry Into the Origins of Courtly Love," Medieval Studies, VI (Toronto, Canada, 1944), págs. 175-260.

_____. "Courtly Love and Courtliness," Speculum, XXVIII (1953), págs. 44-63.

_____. "Fin' Amors: The Pure Love of the Troubadours, Its Amorality and Possible Source," Medieval Studies, VII (Toronto, Canada, 1945), págs. 139-207.

_____. The Heresy of Courtly Love. New York, 1947.

- Díaz Plaja, Guillermo. Diccionario de literatura española.
Madrid, Revista de Occidente, 1949.
- _____. La técnica del verso. Barcelona, s. f.
- Diez Echarri, Emiliiano. Teorías métricas del Siglo de Oro: apuntes para la historia del verso español.
Madrid, CSIC, 1949.
- Donovan, Richard B. Liturgical Drama in Medieval Spain.
Toronto, 1958.
- Durán, Manuel. "Santillana y el prerrenacimiento,"
Nueva Revista de Filología Hispánica, XV (Méjico,
1961), págs. 343-363.
- Encina, Juan del. Arte de poesía castellana. Ed. de
M. Menéndez Pelayo en Antología de poetas líricos castellanos, IV (Madrid, CSIC, 1944), págs.
30-44.
- Faral, Edmond. Les Arts Poétiques XII^e et du XIII^e siècle. París, 1962.
- Farinelli, Arturo. Dante in Spagna, Francia, Inghilterra,
Germania. Torino, 1922.
- _____. "La Biblioteca del Santillana e l' umanesimo
italo-ispanico," Italia e Spagna, I (Turín,
Fratelli Bocca ed., 1929), págs. 387-425.
- _____. "Petrarca en España y Portugal," Poesía y
crítica: temas hispánicos. Madrid, CSIC, 1954,
págs. 37-54.
- Ferrater Mora, José. Diccionario de Filosofía. Quinta
ed. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1965.
- Filgueira Valverde, J. "El 'Planto' en la historia y en
la literatura gallega," Cuadernos de Estudios
Gallegos, I (1945), págs. 560-580.
- Fletcher, Angus. Allegory: The Theory of a Symbolic
Mode. Ithaca, 1964.
- Fletcher, Jefferson B. Symbolism of the Divine Comedy.
New York: AMS Press Inc., 1966.
- Foster, David William. "De María Egyptiaca and the
Medieval Figural Tradition," Itálica, XLIV
(1967), págs. 135-143.

- _____. "Sonnet XIV of the Marques de Santillana and the Waning of the Middle Ages," Hispania, L (1967), págs. 442-446.
 - _____. "The Misunderstanding of Dante in Fifteenth-Century Spanish Poetry," Comparative Literature, XVI (1964), págs. 338-347.
- Foulché-Delbosc, R. "Etude sur le Laberinto de Juan de Mena," Revue Hispanique, XIX (1902), págs. 75-138.
- _____. "Juan de Mena y el 'Arte Mayor,'" trad. de Adolfo Bonilla de San Martín. Madrid, 1903.
- Fradejas Lebrero, José. "Proclamación inédita del Marqués de Santillana." Revista de Literatura, XII (Madrid, 1957), págs. 113-114.
- Francois, Enrique P. "Orígenes de la lírica castellana," Revista de la Universidad de Buenos Aires, XXXII-XXXIII (1916), págs. 5-36.
- Frank, Robert Worth, Jr. "The Art of Reading Medieval Personification-Allegory," English Literary History, XX (1953), págs. 237-250.
- Freyre, Ricardo Jaime. Leyes de versificación castellana. Buenos Aires, Coni, 1912.
- Friederich, Werner P. Dante's Fame Abroad, 1350-1850. Chapel Hill, 1950.
- Fucilla, Joseph G. Estudios sobre el Petrarquismo en España. Madrid, CSIC, 1960.
- _____. "Notes on Spanish Renaissance," Philological Quarterly, (Iowa, 1932), págs. 225-262.
 - _____. "Santillana's villancico and Boccaccio's sonnet," Modern Language Notes, LXVI (Baltimore, 1951), págs. 167-168.
- Gallego Morell, Antonio. Garcilaso de la vega y sus comentaristas. Granada, Universidad de Granada, 1966.
- Gaos, Vicente. "El Marqués de Santillana," Temas y problemas de literatura española. (Madrid, 1959), págs. 21-33.

García de Diego, Vicente. Canciones y decires. Madrid, Clásicos Castellanos, 1913.

García Rengifo, Diego. Arte poética española. Salamanca, Miguel Bonardo, 1592.

Gariano, Carmelo. Ánalisis estilístico de los 'Milagros de Nuestra Señora' de Berceo. Madrid, Gredos, 1965.

- _____. El enfoque estilístico y estructural de las obras medievales. Madrid, 1968.
- _____. El mundo poético de Juan Ruiz. Madrid, Gredos, 1968.

Gili Gaya, Samuel. Curso superior de sintaxis española. Octava edición. Barcelona, Publicaciones y Ediciones SPES, S. A., 1961.

- _____. "La entonación en el ritmo del verso," Revista de Filología Española, XIII (1926), págs. 129-138.

Gómez Alfaro, Antonio. "El mundo de los sentidos en la poesía de Juan de Mena," Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes, XXVIII (Córdoba, 1957), págs. 167-211.

Gómez de Barquero, E. "Crítica a la obra de Fernández Villaverde," La España Moderna, CLXIX (Madrid, 1903), págs. 171-178.

González, Fr. Antonio. Evolution of the Feeling for Nature in Spanish Lyric Poetry: From the XIIIth Century up to Luis de León. Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1952.

González Llubera, Ignacio. Sentob de Carrión: proverbios Morales. Cambridge, Gran Bretaña, 1947.

González-López, L. "Paisajes y pastoras en las serranillas del Marqués de Santillana: glosas a una obra," Paisajes, LXXIX (Jaén, 1951-1952), págs. 275-278.

Green, Otis H. "Courtly Love in Spanish Cancionero," Publications of the Modern Language Association of America, LXIV (1949), págs. 247-301.

- _____. "Fingen los poetas: Notes on the Spanish Attitude Toward Pagan Mythology," Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Vol. I (Madrid, 1950), págs. 275-288.
 - _____. "Sobre las dos fortunas: de tejas arriba y de tejas abajo," Homenaje a Dámaso Alonso, Vol. II (Madrid, 1961), págs. 143-154.
 - _____. Spain and the Western Tradition, IV. Madison, Wisconsin, 1968.
- Guerber, H. A. Myths of Greece and Rome. New York: American Book Company, 1893.
- Hamblin, Frank Russell. The Development of the Allegory in the Classical Pastoral. Tesis doctoral, (University of Chicago, s. f.)
- Hanssen, Federico. "El arte mayor de Juan de Mena," Anales de la Universidad de Chile, CXVIII (1906), págs. 179-200.
- _____. "Sobre el hiato en la antigua versificación castellana," Anales de la Universidad de Chile (1896).
- Hart, Thomas R. La alegoría en el Libro de buen amor. Madrid, Revista de Occidente, 1959.
- Haskins, Charles H. Studies in Medieval Culture. Oxford, Clarendon Press, 1929.
- Hatzfeld, Helmut. "Esthetic Criticism Applied to Medieval Romance Literature," Romance Philology, II (1948), págs. 306-327.
- Henríquez-Ureña, Pedro. "El endecasílabo castellano," Revista de Filología Española, VI (1919), págs. 132-157.
- _____. "El Marqués de Santillana," Revista de Filología Española, VII (Madrid, 1920), págs. 188-189.
 - _____. "El verso endecasílabo," Horas de Estudio (París, s. f.).
 - _____. Estudios de versificación española. Buenos Aires, 1961.

- . La versificación irregular en la poesía castellana. Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1920
- Herrera, Fernando de. Anotaciones (En Obras de Garcilaso de la Vega). Sevilla, Alonso de la Barrera, 1580.
- Historia Troyana en prosa y verso. Ed. por R. Menéndez Pidal y E. Varón Vallejo. Madrid, 1934.
- Hollander, Robert. Allegory in Dante's Commedia. Princeton, New Jersey, 1969.
- Horacio. Sus mejores obras. Trad. en verso por Roberto Jaramillo. Bogota, Colombia, 1954.
- Huizinga, Johan. The Waning of the Middle Ages. New York: Doubleday Anchor Books, 1954.
- Janer, Florencio, "La poesía española de la Edad Media y la influencia que en ella ejerció el Marqués de Santillana," La Abeja (Barcelona, 1862), págs. 421-424.
- Jareño, Ernesto, "La dualidad expresiva 'flor y rosa,'" Revista de Filología Española, XXXVII (Madrid, 1953), págs. 237-243.
- Jeanroy, A. La poésie lyrique des troubadours. Toulouse, 1934.
- . Les origines de la poésie lirique en France au Moyen-Age. París, 1925.
- Juderías, J. "El Marqués de Santillana," La Lectura, II (Madrid, 1917), págs. 405-410.
- Juliá Martínez, Eduardo, "La influencia de Italia en el Renacimiento español," Anuario Cultural Italo-Español, núm. 1 (Madrid, 1942), págs. 87-118.
- Kayser, Wolfgang. Interpretación y análisis de la obra literaria. Madrid, Gredos, 1961.
- Keniston, Hayward. Garcilaso de la Vega: A Critical Study of His Life and Works. New York, 1922.
- . Garcilaso de la Vega Works: A Critical Text with a Bibliography. New York, 1967.

Krause, Anna, "Jorge Manrique and the Cult of Death in the Cuatrocientos," Publications of the University of California at Los Angeles in Languages and Literatures, I, núm. 3 (1937), págs. 79-176.

Lang, Evelyne, "El tema de la alegoría en el Libro de buen amor," Revista Hispánica Moderna, XXII (1956), págs. 1-5, 13-17.

Lang, H. F. "Las formas estróficas y términos métricos del Cancionero de Baena," Estudios eruditos in Memoriam de Adolfo Bonilla y San Martín. (Madrid, 1927-1930), págs. 485-523.

- _____. "Notes on the Metre of the Poem of the Cid," Romanic Review, IV (1914), págs. 1-30.
- _____. "The Spanish 'estribote,' 'estrambote' and related poetic forms," Romania, XLV (1919), págs. 397-421.
- Lapesa, Rafael, "El endecasílabo en los sonetos de Santillana," Romance Philology, X (1957), págs. 180-185.
- _____. "La cultura literaria activa en la poesía juvenil de Santillana," Atlante, II, núm. 3 (Londres, 1954), págs. 119-125.
- _____. La obra literaria del Marqués de Santillana. Madrid, Insula, 1957
- _____. La trayectoria poética de Garcilaso. Segunda ed. Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- _____. "Los decires narrativos del Marqués de Santillana," Real Academia Española (1954), págs. 1-114.
- _____. "Los endecasílabos de Imperial," MisCELANIA FILOLÓGICA, II (Barcelona, 1960), págs. 25-47.
- _____. "Los proverbios de Santillana: contribución al estudio de sus fuentes," Hispanófila, I (1957), págs. 5-19.
- _____. "Sobre la fecha de la 'Comedietta de Ponza,'" Archivum, IV (Oviedo, 1954), págs, 135-138.
- _____. "Un gran poema estoico del Marqués de Santillana," Insula, XII (Madrid, 1957), pág. 130.

- Leforestier, A. (seud. R. Foulché-Delbosc). "Note sur deux 'serranillas' du Marquis de Santillana. I. Entre Torres e Caneda; II. Antón, el vaquero de Morana," Revue Hispanique, XXXVI (Nueva York-París, 1916), págs. 150-158.
- Legarda, Anselmo de "Primicias del Vascuence impreso en el Marqués de Santillana," Boletín de la Revista Sociedad Vascongada de los Amigos del País, XV (San Sebastián, 1959), págs. 237-245.
- Le Gentil, Pierre. La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Age, 2 vol (Rennes, 1949-53).
- _____. Le Virelai et le Villancico. Le Problème des Origines Arabes. Paris, Société D' Editions 'Les Belles Lettres,' 1954.
- Leighton, Charles H. "El Planto de Pantasilea," Hispanófila, X (Madrid, 1960), págs. 9-14.
- Lemus y Rubio, Pedro. Manual de preceptiva literaria. Tercera ed. Murcia, 1926.
- Lewis, C. S. Studies in Medieval and Renaissance Literature. Edited by Walter Hooper. Cambridge: The University Press, 1966.
- _____. The Allegory of Love: A Study in Medieval Tradition. London: Oxford University Press, 1959.
- Lida de Malkiel, María Rosa. "El amanecer mitológico en la poesía narrativa española," Revista de Filología Hispánica, VIII (1946), págs. 77-110.
- _____. "Fray Antonio de Guevara. Edad Media y Siglo de Oro español," Revista de Filología Hispánica, VII (1945), págs. 347-388.
- _____. Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español. México, El Colegio de México, 1950.
- _____. "La alegoría en el Libro de buen amor," Romance Philology, XIV (1961), págs. 340-343.
- _____. "La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV," Revista de Filología Hispánica, VII (Buenos Aires, 1945), págs. 121-130.

- _____. La idea de la fama en la Edad Media castellana.
México, Fondo de Cultura Económica, 1952.
 - _____. "Notas para la interpretación, influencia y
texto del 'Libro de buen amor,'" Revista de
Filología Hispánica, II (1940), págs. 105-150.
 - _____. "Nuevas notas para la interpretación del Libro
de buen amor," Nueva Revista de Filología
Hispánica, XIII (1959), págs. 17-82.
- Lillo Roldego, J. El sentimiento de la naturaleza en la
pintura y en la literatura española. Toledo,
1929.
- López Estrada, Francisco. Introducción a la literatura
medieval española. Madrid, Gredos, 1966.
- _____. "Sobre la Fortuna y el hado en la literatura
pastoril," Boletín de la Real Academia Española,
XXVI (Madrid, 1947), págs. 436 y sigs.
- López Pinciano, Alonso. Filosofía antigua poética. Ed.
de Pedro Muñoz Peña. Valladolid, 1894.
- Loza Palacios, Manuel. "La influencia bíblica en Juan
de Mena," Gibral Faro, III (Málaga, 1953), págs.
171-177.
- Luquiens, Frederik B. "The Roman de la Rose and Medieval
Castilian Literature," Romanische Forschungen,
XX (1905), págs. 284-320.
- Luzán, Ignacio de. Poética. Vol. I. Ed. de Luigi de
Filipo. Barcelona, 1956.
- McDonald, Inez. "The 'Coronación' of Juan de Mena:
Poem and Comedy," Hispanic Review, VII (Filadel-
fia, 1939), págs. 125-144.
- Macrí, Oreste. Fernando de Herrera. Madrid, Gredos,
1959.
- Manrique, Gómez. Cancionero. 2 Vols. Ed. de Antonio
Paz y Melia. Madrid, 1885.
- Marasso, Arturo. "Juan Boscán," Estudios de literatura
castellana (Buenos Aires, 1955), págs. 1-34.

Maravall, José Antonio. El concepto de España en la Edad Media. Madrid, Instituto de estudios políticos, 1954.

Marichal, Juan. "Sobre la originalidad renacentista en el estilo de Guevara," Nueva Revista de Filología Hispánica, IX, núm. 2 (abril-junio 1958), págs. 113-128.

Martínez, José Luis. "El concepto de la muerte en la poesía española del siglo XV," Nuestra Música, III, suplemento núm. 5 (Méjico, 1949), págs. 55-101.

Masseron, Alexandre. Dante et Saint Bernard. París, Editions Albin Michel, 1953.

Mele, Eugenio. "Las poesías latinas de Garcilaso de la Vega y su permanencia en Italia," Bulletin Hispanique, XXV (Bordeaux), págs. 364-369.

Mena, Juan de. El Laberinto de fortuna; o las Trescientas. Ed., prólogo y notas de José Manuel Blecua. Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Méndez Bejarano, Mario. La ciencia del verso: teoría general de la versificación con aplicación a la métrica española. Madrid, librería Suárez, 1907.

Menéndez Pidal, Ramón. "'La bibliothèque du Marquis de Santillana' por Mario Schiff," Bulletin Hispanique, X (Burdeos, 1908), págs. 397-411.

_____. "La primitiva poesía lírica española," Estudios literarios (Madrid, 1920), págs. 280-296.

_____. "Poesía árabe y poesía europea," Bulletin Hispanique, XL (1938), págs. 340-389.

_____. Poesía árabe y poesía europea, con otros estudios de literatura medieval. Buenos Aires, 1941.

_____. "Sobre la primitiva lírica española," Cultura Neolatina, III (1943), págs. 203-213.

Menéndez y Pelayo, Marcelino. Antología de poetas líricos castellanos. Vol. V, Madrid, 1894.

_____. Antología de poetas líricos castellanos. Vols. I, II, Madrid, 1944.

- _____. "El endecasílabo en la poesía castellana," Vol. VII, Obras completas (Madrid, 1948), págs. 111-118.
- _____. "Estudio crítico de Bartolomé Torres Naharro y su Propaladia," Libros de Antaño (Madrid, 1900).
- _____. "Historia de las ideas estéticas en España," Vol. IV, Obras completas (Madrid, 1901).
- _____. Horacio en España. 2 vols. (Madrid, 1885).
- _____. Poetas de la corte de Don Juan II. Buenos Aires, Colección Austral, 1943.

- Mesa, Enrique de. "Del renacimiento español: el Marqués de Santillana," Los lunes del Imparcial (abril 7 y 21 de 1913).

- Michaëlis de Vasconcellos, Carolina. Poesías de Sá de Miranda. Halle, M. Niemeyer, 1885.

- Milá y Fontanals, Manuel. Arte métrica. Barcelona, 1855.
- _____. "Historia literaria del decasílabo y endecasílabo anapésticos," Revista histórica latina, II, núm. 7 (1875), págs. 181-192.

- Montoliu, Manuel de. Manual de historia de la literatura castellana. Barcelona, Editorial Cervantes, 1957.
- _____. "San Bernardo, los trovadores y la 'Divina Comedia,'" Universidad de Madrid Facultad de Filosofía y Letras. II (Madrid, 1962), págs. 6-18.

- Morel-Fatio, Alfred. "L 'arte mayor' et l' hendecasyllabe dans la poesie castillane du XV^e siècle et du commencement du XVI^e siècle," Romania, XXIII (París, 1894), págs. 209-231.
- _____. "Les deux Omero Castillans," Romania, XXV (París), págs. 111-129.

- Morley, S. G. "La modificación del acento en la palabra castellana," Revista de Filología Española (1927), págs. 256-272.

- Navarro González, Alberto. El amor en la literatura medieval castellana. Santa Cruz de Tenerife, 1962.

Navarro-Tomás, Tomás. Arte del verso. Méjico, 1959.

- _____. "Historia de algunas opiniones sobre la canticidad silábica española," Revista de Filología Española, VIII (1921), págs. 30-57.
- _____. "La división de 'esca/parme'," Revista de Filología Española, XIII (1926), págs. 289-290.
- _____. Métrica española: reseña histórica y descriptiva. Nueva York: Syracuse University Press, 1956.
- _____. "Sobre Garcilaso de la Vega," Revista de Filología Española, XII, págs. 350-351.

Nebber, Edwin J. "Further Observations on Santillana's dezir cantares," Hispanic Review, XXX (Filadelfia, 1962), págs. 87-93.

Nebrija, Antonio de. Gramática de la lengua castellana. Ed. de Ignacio González Llubera. Inglaterra: Oxford University Press, 1926.

Obras de Juan Rodríguez de la Cámara (o del Padrón). Ed. Antonio Paz y Melia Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Espanoles, 1884.

Ochoa, Eugenio de. Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Nacional de París. París, 1844.

_____. Rimas inéditas de don Iñigo López de Mendoza, Fernán Pérez de Guzmán y otros poetas del siglo XV. París, 1844.

Olivar, M. "Documents per la biografia del Marqués de Santillana," Estudis Universitaris Catalans, XI (Barcelona, 1926), págs. 110-120.

Onís y Sánchez, Federico de. "El concepto del Renacimiento aplicado a la literatura española," Ensayos sobre el sentido de la cultura española (Madrid, 1932), págs. 195-223.

Orozco Díaz, Emilio. "El huerto de Melibea: nota para el estudio del tema de 'el jardín en la poesía del siglo XV,'" Arbor, XIX (Madrid, 1951), págs. 47-60.

_____. Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española. Madrid, 1968.

Page, Thomas Nelson. Dante and His Influence. New York: Charles Scribner's Sons, 1923).

Pagès, Amadée. "Le theme de la tristesse amoureuse en France et en Espagne du XIV^e au XVe siècle," Romania, LVIII (1932), págs. 29-43.

Pardo, Aristóbulo. "Tres modos de acercamiento a la belleza femenina en la poesía del Marqués de Santillana," Instituto Caro y Cuervo, XXII (Bogotá, 1967).

Patch, H. R. "The Tradition of the Goddess Fortuna in Medieval Philosophy and Literature," Smith College Studies in Modern Languages, III, núm. 4 (1922), págs. 179-235.

_____. "The Tradition of the Goddess Fortuna in Roman Literature and the Transitional Period," Smith College Studies in Modern Languages, III, núm. 3 (1922), págs. 131-177.

Pellegrini, Silvio. "Intorno al vassallaggio d' amore nei primi trovatori," Cultura Neolatina, IV e V (1944-1945), págs. 20-36.

Penna, Mario. "Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana," Estudios dedicados a Menéndez Pidal. Vol. V (Madrid, 1954), págs. 253-282.

Pérez y Curis, M. El Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza. El poeta, el pensador y el hombre. Montevideo, Imprenta Renacimiento, 1916.

Pérez y Saez, Vicente. "Origen y antecedente de la versificación y formas métricas en Boscán y Garcilaso," Revista del Instituto de Humanidades de Salta, año V, núms. 13-14 (1952), págs. 65-71.

Perry, Anthony T. Art and Meaning in Berceo's 'Vida de Santa Oria'. New Haven, Yale University Press, 1968.

Peters, F. E. Greek Philosophical Terms: A Historical Lexicon. New York, 1967.

Petrarca, Francesco. Rime. Trionfi e Poesie Latine. Ed. de F. Neri et al. Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi Editore, s. f.

- Piccus, Jules. "El Marqués de Santillana y Juan de Dueñas," Hispanófila, X (1960), págs. 1-7.
- _____. Expressions of Color in Old Spanish Poetry. Tesis doctoral (Princeton University, 1951).
- _____. "Rimas inéditas del Marqués de Santillana, sacadas del 'Cancionero de Gallardo' (o de San Román), Academia de la Historia, Sig. 2-7-2, MS," Hispanófila, I (Madrid, 1957), págs. 20-31.
- Poesías del Canciller Pero López de Ayala. 2 Vols. Ed. Albert F. Kuersteiner. New York, 1920.
- Porquieras Mayo, Alberto. El prólogo como género literario. Madrid, CSIC, 1954.
- Post, Chandler R. "Medieval Spanish Allegory," Harvard Studies in Comparative Literature, IV (Cambridge, 1915).
- Pulgar, Fernando del. Claros varones de Castilla. Ed. y notas de J. Domínguez Bordona. Madrid, Clásicos Castellanos, 1923.
- Puymagre, Le Conte de. La cour littéraire de Don Juan II Roi de Castilla. 2 vols. Paris, 1873.
- Quilis, Antonio. Estructura del encabagalmiento en la métrica española: contribución a estudio experimental. Madrid, CSIC, 1964.
- _____. "Los encabalgamientos léxicos en 'mente' de Fray Luis de León y sus comentaristas," Hispanic Review, XXXI (1963), págs. 22-39.
- Reid, John T. "Notes on the history of the 'verso esdrújulo,'" Hispanic Review, VII (1939), págs. 277-294.
- Rey, Agapito y Antonio García Solalinde. Ensayo de una bibliografía de las leyendas troyanas en la literatura española. Indiana University Publications. Humanities Series núm. 6 (1942).
- Río, Angel del. Historia de la literatura española. Ed. rev. Nueva York: Holt, Rinehart, and Winston, 1963.

- Ríos, Amador de los. Historia crítica de la literatura española. VI (Madrid, 1965).
- Riquer, Martín de. La lírica de los trovadores. Barcelona, 1948.
- _____. "Relaciones entre la literatura renacentista castellana y la catalana en la Edad Media," El Escorial, II (1941), págs. 31-50.
 - _____. Resumen de versificación española. Barcelona, Editorial Seix Barral, S. A. 1950.
 - _____. "'Stramps' y 'Midons' de Jordi de Sant Jordi," Revista Valenciana de Filología, I (1951), págs. 12-62.
- Rivers, Elías L. "Hacia la sintaxis del soneto," Homenaje a Dámaso Alonso. III (Madrid, 1963), págs. 225-233.
- Robb, Nesca A. Neoplatonism of the Italian Renaissance. London: George Allen & Unwin, LTD, 1935.
- Rodríguez Marín, Francisco. Luis de Barahona de Soto. 2 Vols. Madrid, 1903.
- Rodríguez-Puértolas, Julio. Fray Iñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi." Madrid, Gredos, 1968.
- Romero y Martínez, A. "El soneto, apuntes para un estudio," La ilustración española y americana (Madrid, septiembre de 1913), págs. 165-168.
- Rosales, Luis, "La poesía cortesana," Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos, III (Madrid, 1963), págs. 287-335.
- Rosario, Rubén del. El endecasílabo español. Río Piedras, Puerto Rico, 1944.
- Round, N. G. "Renaissance culture and its opponents in fifteenth century Castile," Modern Language Review, LVII, núm. 2 (April 1962), págs. 204-215.
- Rubio, Fernando. "El Marqués de Santillana visto por los poetas de su tiempo," La Ciudad de Dios, CLXXI (El Escorial, 1958), págs. 419-443.
- _____. "Don Juan II de Castilla y el movimiento humanístico de su reinado," La Ciudad de Dios, CLXVIII (Toledo, 1955), págs. 62-84.

Rubio y Balaguer, Jorge. Vida española en la época gótica. Barcelona, 1943.

Ruiz, Juan. Libro de buen amor. Ed. por Julio Cejador y Frauca. Novena ed. Madrid, 1963.

_____. The book of good love. Transl. by Elisha Kent Kane. Introd. study by John E. Keller. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1968.

Runcini, Romolo. "La biblioteca del Marchese di Santillana," Letterature Moderne, VIII (s. f.), págs. 626-633.

Saavedra Molina, Julio. El verso de arte mayor. Santiago de Chile, 1946.

_____. Tres grandes metros: el eneasílabo, el tredecasilabo y el endecasilabo. Chile, 1946.

Sainz de Robles, Federico. Ensayo de un diccionario de literatura: términos y conceptos literarios. I, Madrid, M. Aguilar, 1949.

Sales McGarry, Sister M. Francis de. The Allegorical and Metaphorical Language in the Autos Sacramentales of Calderon. Washington, D.C.: The Catholic University of America, 1937.

Salinas, Pedro. Jorge Manrique o tradición y originalidad. Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1962.

Sánchez de Enciso, Mariano. El soneto en España. Madrid, s. f.

Sánchez y Escribano, F. "Santillana y la colección de refranes," Hispanic Review, X (Filadelfia, 1942), págs. 254-258.

Santangelo, Salvatore. Dante e i trovatori provenzali. Universitá de Catania Facolta di lettere e filosofia, 1959.

Santillana, Marqués de. Letter of the Marquis to Don Peter, Constable of Portugal. Ed. por Antonio R. Pastor y Edgar Prestage. Oxford: Clarendon, 1927.

- _____. Obras. Ed. de Augusto Cortina. Madrid,
Colección Austral, 1964.
- _____. Obras de Don Inigo López de Mendoza. Ed. por
Don José Amador de los Ríos. Madrid, 1852.
- _____. "Prohemio y Carta al Condestable de Portugal,"
Boletín de la Academia Argentina de Letras, VII
(Buenos Aires, 1939), págs. 613-640.
- Sanvisenti, Bernardo.** I primi influssi di Dante, del
Petrarca e del Boccaccio. Capítulo IV. Milan,
1902.
- Sarmiento, Martín.** Obras póstumas. Vol. I. Madrid,
1725.
- Sav-López, Paolo.** Dantes Einfluss Auf Spanische Dichter
Des XV Jahrhunderts. Neapel, 1902.
- Schevill, Rudolph.** Ovid and the Renaissance in Spain.
Berkeley: University of California Press, 1913.
- Schiff, Mario.** La bibliothèque du Marquis de Santillana.
2 Vols. París, 1905.
- Schokel, Luis Alonso.** Estética y estilística del ritmo
poético. Barcelona, 1959.
- Segura Covarsi, E.** La canción petrarquista en la lírica
española del Siglo de Oro: contribución al
estudio de la métrica renacentista. Madrid,
CSIC, 1949.
- Seronde, J.** "A study of the relations of some leading
French poets of the XIV and XV centuries to the
Marqués de Santillana," The Romanic Review, VI,
(New York, 1915), págs. 60-86.
- _____. "Dante and the French influence on the Marqués
de Santillana," Romanic Review, VII (New York,
1916), págs. 194-210.
- Shepard, Sanford.** El pinciano y las teorías literarias
del Siglo de Oro. Madrid, Gredos, 1962.
- Sobejano, Gonzalo.** El epíteto en la lírica española.
Madrid, Gredos, 1956.

- Spitzer, Leo. "A passage of Santillana's 'Serranilla V,'" Hispanic Review, XXI (Filadelfia, 1953), págs. 135-138.
- . "Fleur et rose synonymes par position hierarchique," Estudios dedicados a Menéndez Pidal, Vol. I, Madrid, 1954).
- . Lingüística e historia literaria. Madrid, Gredos, 1965, págs. 103-160.
- . "The Mozarabic Lyric and Theodor Frings' Theories," Comparative Literature, IV (1952), págs. 1-22.
- Street, Florence. "Some reflections on Santillana's 'Prohemio e Carta,'" The Modern Language Review LII (Liverpool, 1957), págs. 230-233.
- . "The Allegory of Fortune and the imitation of Dante in the 'Laberinto' and 'Coronación' of Juan de Mena," Hispanic Review, XXIII (Filadelfia, 1959), págs. 1-11.
- Subirá, José. "El villancico-literario-musical," Rivista de literatura, XXII (Madrid, 1962), págs. 5-27.
- Sypher, Wylie. Four Stages of Renaissance Style. Garden City, New York: Doubleday and Company, 1955.
- Terligen, Juan. Los italianismos en español. Amsterdam, 1943.
- Terrero, José. "Paisajes y pastoras en las 'Serranillas' del Marqués de Santillana," Cuadernos de Literatura, VII (Madrid, 1950), págs. 169-202.
- The Divine Comedy. Transl. into blank verse by Louis Biancolli. New York: Washington Square Press, 1968.
- The Triumphs of Petrarch. Transl. by Ernest H. Wilkins Chicago, The University of Chicago Press, 1962.
- Toledano, Jerónimo. "Las serranillas del Marqués de Santillana," Síntesis, IV, núm. 11 (Buenos Aires, 1928), págs. 67-86.
- Tonelli, Luigi. L'amore nella poesia e nel pensiero del Rinascimento. Firenze, 1933.

- Trend, J. B. Prose and Verse of Santillana. London: The Dolphin Bookshop, 1940.
- Tudela, José. "El Marqués de Santillana por tierras de Soria," Celtiberia: revista del centro de estudios sorianos, XXVII (1964), págs. 57-77.
- Uhagón, Francisco R. de. "Un cancionero inédito del siglo XV: el cancionero de Castañeda," Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, año IV, nums. 6-9 (Madrid, 1900), págs. 321-340, 390-403, 516-535.
- Valbuena Prat, Angel. Historia de la literatura española. Vol. I. Barcelona, Gustavo Gili, 1964.
- Vannutelli, Evelina. "Il Marchese di Santillana e Francesco Petrarca," Revista d' Italia, XXVII (1924), págs. 138-149.
- Vegue y Goldoni, Angel. Los sonetos al itálico modo de Santillana. Madrid, 1911.
- Vélez, P. M. La alegoría en la literautra. Lima, Perú, Imprenta y librería San Pedro, s. f.
- Vendrell Gallostra, Francisca. La corte literaria de Alfonso V de Aragón y tres poetas de la misma. Tesis doctoral (Madrid, 1933).
- Vendrell de Millás, Francisca. "Una nueva interpretación de la segunda serranilla," Revista de Filología Hispánica, XXIX (1955), págs. 24-45.
- Vicens Vives, Jaime. Approaches to the History of Spain. Transl. and edited by Joan Connelly Ullman. Berkeley, 1967.
- Vicuña Cifuentes, Julio. Estudio de métrica española. Santiago de Chile, Nascimiento, 1929.
- Villaverde, Raimundo F. La escuela didáctica y la poesía política en Castilla durante el siglo XV. Madrid, 1902.
- Villegas Morales, Juan. "En torno a la Vaquera de la Finojosa," Revista de Educación, VI (1961), págs. 177-182.
- Villena, Enrique de. El arte de trovar. Ed. de F. J. Sánchez Cantón. Madrid, 1923.

- . Los doce trabajos de Hércules. Ed. de Margherita Morreale. Madrid, 1958.
- Vossler, Karl. Formas poéticas de los pueblos románicos. Trad. de José María Ferraris. Buenos Aires, Losada, 1960.
- Wardroppe, Bruce W. Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad Occidental. Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Weigand J., Herman. Three Chapters on Courtly Love in Arthurian France and Germany. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1956.
- Wellek, René y Austin Warren. Teoría literaria. Madrid, Gredos, 1959.
- Whitfield, J. H. Petrarch and the Renaissance. Oxford: Basil Blackwell, 1943.
- Wilkins, Ernest H. Dante: Poet and Apostle. The University of Chicago Press, 1921.
- . The Figure of Beatrice. London: Faber and Faber Limited, 1943.
- . The Invention of the Sonnet and other Studies in Italian Literature. Roma: Edizioni Di Storia E Letteratura, 1959.
- . The Making of the 'Canzoniere' and other Petrarchan Studies. Roma: Edizioni Di Storia E Letteratura, 1951.
- Woodford, Archer. "Edición crítica del Dezir a las syete virtudes de Francisco Imperial," Nueva Revista de Filología Hispánica, VIII (1954), págs. 268-294.
- Zahareas, Anthony N. The Art of Juan Ruiz, Archpriest of Hita. Madrid, Estudios de Literatura Española, 1965.
- Zimmerman, J. E. Dictionary of Classical Mythology. New York: Harper and Row, 1964.
- Zurita Nieto, J. "Espigando en campo ajeno. Las coplas de nueve versos en la poesía castellana del siglo XV," Revista Calasancia, IV, V (Madrid, 1918-1919), págs. 150-155, 175-179; 6-9.

APENDICE

APENDICE

La elegía necrológica titulada "El Planto que hizo la Reina Pantasilea" ha sido, desde su descubrimiento, uno de los poemas del siglo XV sobre el cual se han formulado los más diversos juicios debido a la espinosa y debatida cuestión de su autoría. Hasta hace poco, este delicado y bello decir lírico se le atribuía sin muchos reparos al Marqués de Santillana. La crítica, sin embargo, ha comenzado a dudar de tal paternidad desde el 1956, con el descubrimiento del Cancionero di San Martino delle Scale¹ por la hispanista italiana Alessandra Bartolini. El argumento de la señorita Bartolini se basa en cuatro puntos principales que, según ella, son lo bastante sólidos para afirmar definitivamente que tal composición pertenece a Juan Rodríguez del Padrón:

- a) la posizione del Planto in SM, con indicazione esplicita dell'autore, immediatamente prima delle due Epistole amatorie de Troylo e Brezaida la cui attribuzione allo stesso poeta è ormai acqui sita. Le due epistole sono le prime composizioni anonime in SM.
- b) le già rivelate deficienze strutturali di metro e di rima del Planto, in contrasto con la estrema diligenza e precisione del marchese.
- c) il

¹"Il Canzioniere castigliano de San Martino delle Scale," Bulletino del Centro di Studi Filologici e Linguistici Siciliani (Palermo, 1956), págs. 147-189.

carattere generale della composizione che non è evidentemente un decir narrativo come altri del marchese de Santillana. . . Qui si tratta di una canzone nella quale Pantasilea parla a prima persona e ben lo esprime il titolo della composizione in SM, e negli altri codici: Planto por la Pantasylea . . . , è la donna che piange un amore infelice, infranto dalla morte dell' amato . . . d) Finalmente, . . . mi permetto una osservazione di carattere lessicale su quel termine de membranza usato con valore così intensivo.²

Las razones aducidas en favor del vate gallego indiscutiblemente son mucho mas sólidas que las expresadas por Eugenio de Ochoa y otros³ en favor de don Iñigo, pero no son las definitivas. La hipótesis de la señorita Bartolini, en efecto, no está exenta de yerros⁴ y un detenido análisis de la poesía del Marqués comprobaría que tales afirmaciones se pueden poner en tela de juicio.

Veamos.

² Ibid., págs. 174-177. Hasta el primer punto(a) se presta a la conjectura debido a que era muy posible que por entonces se conociese muy bien que las dos célebres epístolas pertenecían a Rodríguez del Padrón y, por tanto, influyesen en la atribución del "El Planto . . ." a él al precederlas en el citado cancionero.

³ Eugenio de Ochoa, Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Nacional de París (París, 1844), págs. 479-491.

⁴ El hispanista norteamericano Charles H. Leighthon en su artículo, "El Planto de Pantasilea," Hispanófila, X (Madrid, 1960), pág. 13, señala algunas de las equivocaciones cometidas en cuanto a la métrica: "No son los esquemas de las tres primeras estrofas del Planto los indicados por ella. En cambio, son estos: abab acac, abab, ccbc, abab ccbc. Tampoco predomina el de abab acac. De hecho, son cinco los esquemas utilizados en el Planto. El abab acac aparece en ocho estrofas (las I, IV-X), pero el abab cdcd también aparece en ocho (las XI, XII, XIV-XIX). El abab ccbc aparece en tres (las II, III, XXI), y en una el abab caca (la XIII) y el abab baba (la XX)." Véase también la nota 4 en la página 12 para otra equivocación de atribución.

La deficiencia estructural del "Planto . . ." en un poeta de tal conciencia artística como Santillana, tanto en las concepciones teóricas fundamentales del poema y los pormenores técnicos, parecería extraño, pero no imposible. Tales faltas serían más bien "yerros del copista"⁵ o descuidos circunstanciales del autor.⁶ Una simple ojeada a la poesía del Marqués mostraría que composiciones como "Por un valle deleytoso,"⁷ el "Cantar . . ." y las "Coplas . . ." sufren también de estos defectos y nadie, desde luego, dudaría que son frutos de él. En cuanto a la falta de erudición del "Planto . . ." y su clasificación como una "canzone" no tiene nada de particular. Este poema, como hemos visto, pertenece al ciclo de decires líricos y, por tanto, carece del lujo formal con que el Marqués reviste sus decires narrativos escritos posteriormente. Las estrofas siguientes del "Sueño" son pruebas evidentes de que Santillana conocía bien las fuentes de la famosa reina amazona, muerta por Aquiles al acudir al auxilio de los ejércitos troyanos, e indican su anterioridad a los decires narrativos de un estilo mucho más ostentoso:

⁵ Menéndez Pidal, "A propósito de la 'Bibliothèque . . .,'" pág. 411.

⁶ Ibid., pág. 409. El Marqués sólo dejaba que circulasen aquellos poemas en su forma perfecta y definitiva.

⁷ Ibid., pág. 410. Se publicó más tarde en Poesia árabe. . . , pág. 96.

De las huestes he leydo
 Que sobre Troya vinieron,
 E quales é quantas fueron,
 Segunt lo recuenta Guydo:
 E non menos he sabido
 Por Dares sus deffensores;
 E sus fuertes valedores
 Dites los ha resumido.

.....

De Priamo, el virtuoso
 De Ettor é sus hermanos
Ya passaron por mis manos
Sus estorias con reposo.⁸
 (estrofas, XLIX, LII)

Además, es muy típico del Marqués hacer alusiones librescas para alardear de su erudición y la reina Pantasilea dice anacrónicamente que "En estorias quantas leo/non fallé quien me venciesse."⁹ Es bien sabido que el "Planto . . ." es de un exquisito lirismo y que el poeta ahonda compasivamente en las desdichas de los personajes.

⁸ Menéndez y Pelayo, obra cit., pág. CXXVII, afirma que la Crónica Troyana era el libro favorito del Marqués. Agapito Rey y Antonio García Solalinde, "Ensayo de una Bibliografía de las Leyendas Troyanas en la Literatura Española," Indiana University Publications, Humanities Series # 6 (1942), pág. 52, corroboran esta influencia en la poesía del Marqués: "La mayoría de sus poesías tienen alusiones a personajes y asuntos troyanos. A veces se inspira directamente en la Historia Troyana; otras cita a través de las obras de Dante, Boccaccio y Petrarca. En Bías contra Fortuna, las coplas XVII, XIX, LXI-LXIX tratan de asuntos troyanos. Hay alusiones también en las primeras coplas del Planto de la reina Doña Margarida. Cítase a Guido de Columna en la Comedieta de Ponza, octava 13." Las estrofas X "Defunssión de don Enrique . . ."; "V, VI, "Pregunta de Nobles," junto a los decires analizados anteriormente dan una idea bastante clara de la frecuencia con que Santillana acudió a los personajes y sucesos de la Historia Troyana.

⁹ Una ojeada a la obras poética del Marqués comprobaría esta afirmación. Véanse las estrofas LV, "El Infierno de los enamorados;" XCII-XCIII, CX, "Diálogo

Pero esto no es atípico en la poesía de Santillana tampoco. En la "Querella de Amor" y el "Infierno de los enamorados" interpreta conmovedoramente el dolor del infeliz Macías. Entonces, ¿por qué dudar de que el Marqués tenía la capacidad de hacer lo mismo con la desdichada amazona? Además, los tres poemas tienen como finalidad servir de escarmiento para aquellos que se hallen propensos a seguir las falacias del amor. Es verdad que Pantasilea no tiene la delicadeza de las pastoras de las "Serranillas," pero tampoco es ajena a la belleza de la indumentaria y a la cortesía:

Perlas, oro, orphebrería
Vestí á la puerta Tymbrea;
Verde é blanca chapería
Mis doncellas por librea.

.....

Con qué honor me rescebía
Priamo, rey soberano
Duques, que non conocía,
Reyes é pueblo troyana! . . ."
(estrofas, IX, X).

Es interesante observar también que las consideraciones sobre la inestabilidad de la Fortuna, frecuente en la poética del señor de Hita, es notable en el "Planto . . .":

Sola yo, la mal fadada,
.....
La rueda volvió Fortuna.
.....
O maldita sea la fada
Cuytada, que me fadó! . . .
.....
En mi fortuna pensando,
(estrofas, II, X, XIII, XIV)

de Bías. . .; XI, "Comedieta . . ."; X, "Defunssion de don Enrique de Villena;" II, "Coronación . . ."

Por último, las referencias al "Planto de la Reyna Margarida" y al término membranza son un poco endeble. El poema a la reina Margarita de Prades es un lamento fúnebre también, pero obedece al tipo de composición laudatoria y, por tanto, no tiene por qué ahondar en la intimidad de los sentimientos. El propósito, del poeta, en esta composición, como indicamos anteriormente, es encomiar hiperbólicamente la belleza de la reina. Debido a sus deseos de hacer tal lamentación digna de tan prestigioso personaje, cae a veces en la pedantería, especialmente en la segunda parte donde se halla una retahila de citas de célebres figuras de la antiguedad. La atribución del "Planto de Pantasilea" a Rodríguez del Padrón por el empleo del término membranza es mera conjeta y ya ha sido puesto en tela de juicio por ser "poco conclusivo."¹⁰

Al escribir este apéndice, nuestro objeto ha sido poner en perspectiva las posibilidades que ofrece todavía tan debatida cuestión de la autoría del "Planto que hizo la Reina Pantasilea." No hemos creído nunca que nuestras observaciones hayan agotado el material.

¹⁰ Lapesa, obra cit., pág. 94. Además, una comparación de las estrofas LXII, del "Infierno . . ." y la primera copla de "El Planto . . ." revelaría ciertas afinidades de tono y vocabulario.

Pero opinamos que hasta que no se encuentren pruebas más evidentes o definitivas habrá que considerar este poema "anónimo" o del Marqués "ya que no es indigno de tan conspicua pluma."¹¹

¹¹Cossío, obra cit., pág. 35.

MICHIGAN STATE UNIV. LIBRARIES



31293102766452