

**Fernandes, Geraldo Augusto**

*El Cancioneiro Geral portugués y algunas distinciones de su congénere, el Cancionero General*

Décimas Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval, 24-26 de agosto 2011

Facultad de Filosofía y Letras - UCA

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la Institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Fernandes, Geraldo Augusto. El Cancioneiro Geral portugués y algunas distinciones de su congénere, el Cancionero General [en línea]. Jornadas Internacionales de Literatura Española Medieval y de Homenaje al Quinto Centenario del Cancionero General de Hernando del Castillo, 10, 24-26 agosto 2011. Universidad Católica Argentina. Facultad de Filosofía y Letras. Departameno de Letras. Buenos Aires. [Fecha de consulta: ...]  
<<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/ponencias/cancioneiro-geral-portugues-algunas-distinciones.pdf>>

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

# EL *CANCIONEIRO GERAL* PORTUGUÉS Y ALGUNAS DISTINCIONES DE SU CONGÉNERE, EL *CANCIONERO GENERAL*

GERALDO AUGUSTO FERNANDES, Universidade Nove de Julho<sup>1</sup>

## RESUMEN

El *Cancionero General* de Hernando del Castillo inspiró Garcia de Resende a copilar su propio repertorio de poemas escritos entre 1449 y 1516 en Portugal. En el *Cancioneiro Geral* se observan varios puntos convergentes con su homólogo castellano, aunque sobresalgan ciertas singularidades en el compendio portugués.

Este trabajo intenta abordar el por qué de la "imitación" llevada a cabo por Resende e identificar lo que se evidencia de inconfundible en la compilación portuguesa. En ella, se puede notar dos peculiaridades: la insistencia en la construcción de textos de carácter popular (leyendas, expresiones y refranes populares) en contraposición a los estrictamente eruditos del cancionero castellano. Al introducir temas de la tradición popular en poemas creados en el ambiente aristócrata, los poetas cortesanos portugueses han contribuido para que estos textos se tornaran parte de la literatura erudita.

**Palabras clave:** erudición, temas populares, imitación, tradición, distinciones formales y de contenido

## ABSTRACT

Hernando del Castillo's *Cancionero General* inspired Garcia de Resende to compile his own repertoire of poems written between 1449 and 1516 in Portugal. In the *Cancioneiro Geral* several poems are convergent with its Castilian counterpart, although the uniqueness of the Portuguese compendium should be emphasized.

This study intends to examine the reasons for the "imitation" undertaken by Resende, and identify what is peculiar in the Portuguese compendium. In his *Cancioneiro*, there is a clear peculiarity: the insistence on the construction of texts of popular appeal (such as legends, popular expressions and beliefs), in opposition to the strictly erudite poems of the Castilian songbook. By introducing themes of popular tradition in poems created in the aristocratic environment, the Portuguese courtly poets contributed in transforming these texts part of the scholarly literature.

**Key words:** erudition, popular themes, imitation, tradition, formal and content distinctions

Garcia de Resende, poeta portugués y escribano del final del siglo XV e inicio del XVI, compiló 880 poemas escritos entre 1449 y 1516, año en que publicó su *Cancioneiro Geral*, inspirado en su homólogo el *Cancionero General* de Hernando del Castillo. Como escribe en su prólogo, la intención de Resende es cantar los "muitos e

mui grandes feitos de guerra, paz e vertudes, de ciencia, manhas e gentileza [que] sam esquecidos”. Con cierto resentimiento, dice que “a natural condiçam dos Portugueses é nunca escreverem cousa que façam, sendo dinas de grande memoria” (*CANCIONEIRO*, 1990-93, p. 9, vol. I)<sup>ii</sup> - por eso, se empeñó en la compilación en que registra la sociedad y la mentalidad portuguesas de la era de los descubrimientos.

Hernando del Castillo, a su vez, un "aficionado a la poesía" pasa veinte años coleccionando “todas las obras que de Juan de Mena acá se escribieron, o a mi noticia pudieron venir” y se asocia a “un impresor y un mercader para ofrecer al público un grueso volumen con intenciones descaradamente crematísticas”<sup>iii</sup> (*CANCIONERO*, 2004, p. 28, Tomo I). En términos prácticos, cuanto a la compilación del segoviano, comenta Joaquín González Cuenca que:

se trata, por una parte, de aprovechar las nuevas técnicas de reproducción de libros para llegar a un dilatado público de anónimos lectores y, a la vez, de hacerlo con la descarada intención de ganar dinero. La literatura ya no es ni un estímulo erótico personal ni un servicio cortesano: es un negocio. Castillo, muy en su papel de antólogo, va aun más lejos: con un rigor de auténtico profesional, organiza los materiales con arreglo a criterios que faciliten la lectura y los distribuye en apartados sistemáticos (obras de devoción y moralidad, obras de amores, romances, canciones...). (ibíd., p. 31)<sup>iv</sup>.

La diferencia de intención entre el objetivo de Garcia de Resende y el de Hernando del Castillo se muestra, entonces, evidente. Sin embargo, subsiste en ambos una convergencia nada despreciable: la reunión de poemas en un cancionero que se designará "general", ya que reúne textos de varios autores, tornándose una obra colectiva. Además, ambos marcan el registro de una época de transición de la Edad Media a la modernidad.

Después de estas observaciones rápidas sobre la intencionalidad en la compilación de los textos poéticos de Resende y de Castillo, propongo comentar brevemente algunas similitudes y diferencias entre los dos cancioneros. No va a ser un

estudio exhaustivo - el propio título de ambas obras ya indican esa imposibilidad -, sino un registro de algunas peculiaridades. Débase registrar que, para los datos comparativos, he usado solamente la edición de 1511 del *CGCH*<sup>v</sup>. Esto me parece razonable, pues, una vez que Resende se inspiró en el *Cancionero* de Castillo, es más probable que lo ha hecho tomando como paradigma aquella edición; la de 1514, anterior a la del cancionero portugués en sólo dos años, estaría demasiado próxima de la edición del *CGGR*<sup>vi</sup>, de ahí parecer imposible que el compilador portugués se había basado en las dos ediciones; nótese también que a Resende le costó demasiado tiempo para poner termo a su recogimiento<sup>vii</sup>.

Empiezo por algunas particularidades externas. Ambas colecciones se caracterizan por un conjunto de cancioneros individuales y colectivos y surgen en el inicio de la invención de la imprenta, pero no son los primeros, pues Juan del Encina y Juan de Mena ya habían publicado sus propios cancioneros se valiendo de la invención del gráfico alemán Gutenberg. Sin embargo, según Joaquín González Cuenca, Hernando del Castillo fue el primero en publicar un cancionero general impreso<sup>viii</sup>. En Portugal, el *CGGR* fue uno de los primeros libros que se utilizó de la prensa. En cuanto a las ediciones, una diferencia sustancial. Mientras el *CGHC* tuvo nueve ediciones<sup>ix</sup>, el *Cancioneiro* de Resende fue publicado una sola vez, en 1516, y fue impreso en dos lugares diferentes, como informa el prólogo del compilador portugués: “Começou-se em Almeirim e acabou-se na muito nobre e sempre leal cidade de Lixboa.” (*CANCIONEIRO*, 1990-1993, p. 353, vol. IV).

En cuanto a las particularidades internas, cito algunas relevantes, antes de disertar sobre una importante distinción que se percibe en el *Cancioneiro* de Resende, en relación con el de su vecino de España. Las formas estróficas que aparecen en el *CGGR* y en el *CGHC* van desde poemas en que uno sólo verso se constituye de mote a

ser glosado hasta muchos otros cuyas estrofas se constituyen por once o más versos; cada una de esas formas tiene su propia peculiaridad o singularidad de género y de contenido temático. En cuanto a la estructura, hay siete formas predominantes en los dos cancioneros: las esparzas, las trovas, las canciones, los villancicos, las baladas, los poemas de formas mixtas y las letras e invenciones. Así se presentan esas formas estróficas en cada cancionero:

**En el CGGR:**

Esparsas: 81 (9,2%)

Trovas: 262 (29,78%)

Cantigas: 343 (39%)

Vilancetes: 76 (8,6%)

Baladas: 22 (2,5%)

Poemas de formas mixtas: 95 (10,8%)

Letras e cimeiras: 1 (0,01%)<sup>x</sup>

**En el CGHC:**

Esparsas: 118 (12,7%)

Trovas: 337 (36,2%)

Canciones: 162 (17,4%)

Villancicos: 52 (5,6%)

Baladas: 45 (4,9%)

Poemas de formas mixtas: 110 (11,8%)

Letras e invenciones: 106 (11,4%)

De esa encuesta, se relevan las preferencias de los portugueses por las canciones y de los castellanos por las trovas. Se puede considerar la canción una forma esencialmente medieval; ese gusto duró en Portugal al largo de toda la Edad Media, alcanzando incluso el Renacimiento. En cuanto a la cantiga y el vilancete (*canción* y *villancico*, en español) del *CGHC*, el editor Joaquín González Cuenca hace algunas reflexiones que coinciden con la cuestión de la irregularidad tan presente en el homólogo portugués del *Cancionero*:

Resulta muy delicado y complejo establecer un diseño uniforme y riguroso de ambos géneros métricos, el villancico y la canción, que se acomode sin residuo a todos los ejemplares y a todas las épocas, incluso sin salirnos de los límites cronológicos del siglo

en que se mueve el *Cancionero* de Castillo (de mediados del siglo XV a mediados del XVI). (...) el principio definitivo no es el del número de versos del estribillo (...). La cuestión es más de fondo y hay que apelar a la temática, a la expresión y a algo tan poco measurable como es el “estilo” para definir el género, pero, mientras no se dé con otros criterios de mayor concreción, hay que acudir a ellos. Aunque la tantas veces proclamada “popularidad” del villancico sea una convención (...), lo cierto es que, comparados villancicos y canciones, éstas tienen mayor complejidad conceptual y mayor dosis de contenidos y mecanismos expresivos propios de la poética del amor cortés. (*CANCIONERO*, 2004, p. 411, Tomo II).

Cuenca ya apunta a la complejidad que enfrenta cualquier estudioso de establecer uniformidad formal tanto de la canción cuanto del villancico, en cualquier época e en cualquier ejemplar, sobre todo a los poemas de los dos cancioneros, ya que el de Resende es también de la misma época. El editor señala algo que parece inevitable en el estudio de las canciones y villancicos: el hecho de ser una cuestión de fondo a veces temático, a veces de expresión, a veces de estilo. Al comparar las dos formas, el editor todavía se refiere a la mayor complejidad de la canción por su extensión y también por la multiplicidad de contenidos y mecanismos propios del arte del amor cortés. Aquí, a mi parecer, Cuenca ha reducido el campo de expresión de las canciones citando su complejidad, su temática y sus mecanismos apenas en relación a los poemas amatorios. Lo que llama la atención es que todo esto vale para cualquier tema y género en el que las canciones son la forma elegida por el poeta para expresar su idea. En el *CGGR*, la canción, aunque obedezca cierta regularidad, presenta complejidad, variedad en extensión y mecanismos varios en cualquier tema explorado por los poetas palacianos.

En cuanto a las trovas, lo que se destaca es su origen en la canción trovadoresca gallego-portuguesa, y su relectura en los siglos XV y XVI confirma la predilección por la melodía, característica básica de la canción medieval. Las trovas se caracterizan, todavía, por tener un número indefinido de estrofas y “por não estarem sujeitas a mote<sup>xi</sup>” (*CANCIONEIRO*, 1991, p. 31)”. Para Cristina Almeida Ribeiro, a las trovas

“cabe uma maior liberdade face aos constrangimentos formais” y se presentan, en general, en octavas; debido a esa libertad de forma, no siempre son isométricas (ibíd., p. 31). Según Massaud Moisés (2004, p. 454), la trova era sinónimo de canción en el período trovadoresco gallego-portugués; y, citando Manuel Rodrigues Lapa, en los siglos XV y XVI ““tinha um significado retintamente popular””, pasando, a partir de este último siglo, a equivaler a "quadrinha", por la desconexión entre las palabras y la música. En cuanto al sistema métrico es en las trovas que los poetas palacianos más experimentaron, a pesar de, en su totalidad, prevalecer el redondillo mayor. Es en ellas que aparecen los poemas en *arte mayor* – decasílabos, endecasílabos, dodecasílabos (aunque ocurren algunos casos de esos en los poemas mixtos).

Otra forma que acentúa la distinción de preferencias formales en los dos cancioneros son las "letras" e "invenciones". A pesar de aparecer sólo una en el *CGGR*, las letras aparecían en el cuerpo de algunos de sus poemas, el que marca un gusto por el juego “paraliterario”, función específica de estos “micropoemas”<sup>xii</sup>. Pero lo que se nota es su predilección por los castellanos - Castillo ha dedicado una sección especial para las letras y las invenciones, lo que marca otra característica de la poesía de cancionero: la teatralidad que emana de muchas de sus composiciones. Joaquín González Cuenca, en la introducción de la sección "Invenciones y letras de justadores" del *CGHC*, informa que esas invenciones eran “juegos literarios o parateatrales cargados de simbolismo y alegoría, relacionados con los *momos*”<sup>xiii</sup> (*CANCIONERO*, 2004, p. 575, Tomo II). Esa forma de poesía se compone de dos partes, una icónica, visual, en que se muestran imágenes, un objeto que se llevaba en el yelmo (la “cimeira”, en portugués), una pintura o un bordado, todos relacionados con el texto literario<sup>xiv</sup>; sin embargo, hay registro de "invenciones" y "letras" solamente textuales (ibíd.), que constituyen el otro componente de ese tipo de composición<sup>xv</sup>.

En cuanto a la distinción que sobresale de los dos cancioneros, cito la incorporación de textos de cuño popular. Los poetas portugueses no se valieran únicamente de las máximas eruditas como ornamento poético - las **creencias**, las **expresiones** y muchos **refranes populares** abundan en el *CGGR*. En cuanto a estos, Casas Rigall (1995, p. 186-187) dice que se relacionan a las *probationes* y *sententiae*. Serían, como también es el adagio culto, préstamos, y pueden aparecer como cita o acomodación; cuando se citan, pueden venir introducidos por un *verbum dicendi*; pueden ser modificados para adaptarse a la métrica, o viren como acomodación perifrástica, esto es, reescritos de modo explicativo e más largo (ibíd., p. 188-189). También dice que son sutiles cuando crean sorpresa (ibíd., p. 190), y completa, diciendo que el gusto por los refranes se confirma en el Renacimiento por el gran uso de ellos (ibíd., p. 191). Augusto Cortina, editor de las *Obras* del Marqués de Santillana, comenta que el marqués apreciaba el popular e cita la colección "Refranes que dicen las viejas tras el fuego", primero repertorio de proverbios en lengua romance; y más, en el "Decir contra los aragoneses", Santillana incluye muchos "refranes" de cuño popular (SANTILLANA, 1956, p. 16). Cortina también comenta que "si la poesía place a los hombres de cualquier condición, si frecuenta plazas y lonjas (como siguiendo a Casiodoro dice don Íñigo), resulta evidente que para él no es tan sólo arte aristocrático, divorciado de lo popular" (ibíd., p. 17). Sobre la cuestión de "temas populares", Margit Frenkel también comenta que:

en cuanto al término *popular*, lo he preferido siempre al de *tradicional*, cada vez más usado para esta poesía, fundamentalmente porque nos remite a la cultura de la que procede y de la cual se nutre, a saber, la *cultura popular*, en este caso, la de la Edad Media y la de los siglos XVI y XVII en España. La frase de *tipo popular*, aplicada a una composición, implica que en ella encontramos un estilo popular, ya que en ella el estilo popular ha sido imitado, total o parcialmente, por alguien que ya no pertenecía a la cultura popular. (FRENKEL, 2003, p. 9)<sup>xvi</sup>

El uso de refranes en los siglos XV y XVI no se limita, como se puede ver, a los poetas portugueses – los cortesanos castellanos les apreciaban también y, al mezclaren con aquello que se considera erudito, valorizan la costumbre<sup>xvii</sup>. Sin embargo, en el *CGHC*, su aparición más intensa se da apenas en las ediciones posteriores a la de 1511, como se verá más adelante.

Paso ahora a los ejemplos. Los que siguen son tirados solamente a los poemas de formas mixtas del *CGGR*, empezando por los **refranes populares**:

*Quem nam sente nada é morto / e de todo extremo ausente, / nam é triste nem contente, / nam tem mal nem tem conforto. (CGGR, 260, II);*

*Eu vi olheira nũ olho / a um judeu, / vi outro vezinho seu / lançar barbas em remolho. (CGGR, 601, III). El dicho significa “prevenirse” (DIAS, 2033, p. 591);*

*A vertude desta pele / é rezam que se celebre, / qu'ainda que se querele, / nam podem dizer por ele / que vende o gato por lebre. (CGGR, 612, III).*

Como dice Casas Rigall, el poeta puede hacer una **relectura del refran**<sup>xviii</sup> para adecuación de ritmos o de rimas, como en los ejemplos:

*Ha mester que lh'hajais medo, / porque sam d'openiam / que vos tomaram a mão / sem lhe vós dardes o dedo! (CGGR, 462, II).*

*A quem se meteo em bando / antre perigo e rezam / mais val viver desejando / duvidas, que vam volando, / que ter certezas na mão. (CGGR, 574, III);*

*Dom Joam depois que ceou / potajees, pastés de pote, / ã rabo de porco achou, / que por muito qu'esfregou / nam pôde fazer virote. (CGGR, 599, III). En esos versos, el poeta hace una relectura del proverbio “de rabo de porco nunca bom virote”, o sea, los malnacidos pocas veces tienen condición de nobles (según Covarrubias). (DIAS, 2003, p. 728).*

Además de los refranes, como una forma de desarrollo folclórico<sup>xix</sup>, típico de cualquier pueblo, los poetas palacianos se valieran también de **expresiones populares** como artificio poético. No todos significan una decaída en el decoro, ni siquiera un cambio del *genus sublime* al *genus humile*:

Des que se punha a chorar, / dizendo como ereis sua / *carne e unha*, / era maa d'acalantar, / em que partes tende crua / pol'algunha. (CGGR, 216, II);

Quem vos mandava tomar / tal officio com saber / que nam m'haveis d'escapar / sem vos bem nam escozer. / E pois qu'em *dai cá aquela* palha / vos castigo, / ora esta soo vos valha / e lembre que vo-lo digo. (CGGR, 600, III). La expresión popular “por dá cá aquela palha”, en uso hasta nuestros días, significa “por motivo frívolo sem razão plausível” (FERREIRA, 1986, p. 1251);

Tambem estou descontente / de nam serdes conselhado, / ante de fazer presente / o que ja tinheis passado. Como o demo é arteiro / e vós useiro e vezeiro / tomou-vos, fez-vos falar, / que fora melhor calar, / Pero de Sousa Ribeiro. (CGGR, 613, III). La expresión subrayada significa “que usa fazer numerosas vezes a mesma coisa” (ibíd., p. 1744).

También son muy comunes las **creencias populares** en el cancionero resendiano, como en los ejemplos:

*Nam parti com boas aves / e com pee ezquerdo entrei*, / pois achei males mais graves / de quantos fantasiei. (CGGR, 576, III);

*E dai tres figas aa morte*, / se vós nam andardes quente, / que nam sabe esta gente / que calças de chamalote / sam mais frias que o norte. (CGGR, 597, III);

*Porque dizem qu'o mal voa*, / era bem que se tirasse / ãu estormento / e que se leve a Lixboa, / ante que nela entrasse / esta nova de tormento. (CGGR, 597, III).

En cuanto a esos textos de tono popular, lo que se nota es su ausencia casi completa en el CGHC, como he mencionado anteriormente. Margit Frenkel, en *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*, hace un cuidadoso estudio de versos tomados de la tradición popular en los siglos a que se dedicó analizar. Regístrese que sólo en los poemas de formas mixtas del CGGR, he seleccionado más de veinte ejemplos de versos en que los poetas portugueses rescatan textos de cuño popular y los mezclan en sus poemas. Del CGHC, Frenkel cita los siguientes de la primera edición (1511), que, como se puede verificar, son en número menor en relación al CGGR. Cabe señalar que los ejemplos a veces son menciones, a veces fuentes, correspondencias u otros<sup>xx</sup>:

“No lloreis, madre, / tan de corazón, / que'en veros llorar / dobláis mi pasión.” (CGHC, 20, I)<sup>xxi</sup>;

Lo del Cielo es lo seguro, / que lo que el mundo nos da / a la fin su fin habrá. (CGHC, 33, I)<sup>xxii</sup>;

¿Dónde estás, que no te veo?, / ¿Qué es de ti, esperanza mía? / A mí, que verte desseo / mil años se haze un día. (CGHC, 170, II)<sup>xxiii</sup>;

“¿A quién contaré mis quejas, / si a ti no?” (CGHC, 239, II)<sup>xxiv</sup>;

¡Ay! Que hay quien más no bive / porque no hay quien de ‘¡ay!’ se duele... (CGHC, 332, II)<sup>xxv</sup>;

Todos duermen, Corazón, / todos duermen y vos non. (CGHC, 430/2, II)<sup>xxvi</sup>;

¡Hagádesme, hagadesmé / monumento de amores. ¡Hé! (CGHC, 447/2, II)<sup>xxvii</sup>;

Amara yo una señora, / y améla por más valer. / Quiso mi desventura / que la hoviesse de perder. / Irme quiero a las montañas / y nunca más parescer... (CGHC, 454/1, II)<sup>xxviii</sup>;

Lo que queda es lo seguro, / que lo que conmigo va / desseándoos morirá. (CGHC, 632, II)<sup>xxix</sup>;

¡Tan subida va la garça / y tan alta en desamar! / ¡Quién la pudiesse olvidar! (CGHC, 654, II)<sup>xxx</sup>;

...un çerezo tomaréis (...) / y el cantar: “Yo, madre, yo”. (CGHC, 792, III)<sup>xxxi</sup>.

Teniendo en cuenta los ejemplos de los dos cancioneros generales, los poetas portugueses parecen haber recurrido a las expresiones populares para innovar y dar autoridad a la cultura popular, conforme comenta Mikhail Bakhtin (1975, p. 482), para quien "a fala culta é a fala refratada através do meio canônico e dotado de autoridade". Sin embargo, lo que he presentado como elementos comparativos cuanto al tema popular se resiente de un estudio más apurado. Tal vez en la sección de las obras de burlas del CGHC, por ejemplo, se hallen más alusiones, referencias, menciones o correspondencias que permitan una conclusión más significativa. Por ahora, está claro que en el CGGR la recurrencia a esos temas son mucho más evidentes, sobre todo si se tomar el *Cancioneiro* portugués en su conjunto, pues en este estudio, como citado anteriormente, he seleccionado sólo ejemplos presentes en los poemas de formas mixtas.

## Referencias bibliográficas

ALVAR, Carlos. Lírica tradicional, y cantigas de escarnio gallego-portuguesas. In: V Encontro Internacional de Estudos Medievais. 2003, Salvador, BA. *Anais*. Salvador, BA: Quarteto, 2005, p. 12-19.

BAKHTIN, Mikhail. A tipologia do discurso na prosa. In COSTA LIMA, Luiz (Org.) *Teoria da Literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. p. 482.

*CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende*. Fixação do texto e estudo por Aida Fernanda Dias. Maia: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990-1993. Volúmenes I a IV.

*CANCIONEIRO Geral de Garcia de Resende*. Apresentação crítica, selecção, notas, glossário e sugestões para análise literária de Cristina Almeida Ribeiro. Lisboa: Ed. Comunicação, 1991.

*CANCIONERO General* de Hernando del Castillo. Ed. Joaquín González Cuenca. Madrid: Ed. Castalia, 2004, Tomos I-V.

CASAS RIGALL, Juan. *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 1995.

DEYERMOND, Alan. Poesía de cancionero del siglo XV: poetas palacianos. In: \_\_\_\_\_. *Poesía de cancionero del siglo XV*. [Valencia, ES]: 2007, p. 133-305.

DIAS, Aida Fernanda. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende – Dicionário (Comum, Onomástico e Toponímico)*. Maia: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2003. Volumen VI.

FERNANDES, Geraldo Augusto. *O amor pela forma no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. 402p. Tese. (Literatura Portuguesa). 2011. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FIGUEIREDO, Fidelino de. *Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. In: *História Literária de Portugal – Séculos XII-XX*. 3 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966, p. 102-108.

FRENKEL, Margit. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 ed. Madrid: Castalia, 1990.

\_\_\_\_\_. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Disponible en <books.google.com>. Acceso en 2 mayo 2011.

LE GOFF, Jacques. *A civilização do ocidente medieval*. Lisboa: Ed. Estampa, 1983. Vol. I.

LOPES, Cristina Macário. Literatura culta e literatura tradicional de transmissão oral: a bipartição da esfera literária. *Cadernos de Literatura*. Coimbra, n. 15, p. 43-55, 1983.

LÓPEZ ESTRADA, Francisco (Ed.), *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. Madrid: Taurus, 1984.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *El libro y sus públicos*. (Ensayos sobre la teoría de la lectura coetánea). Madri: Ollero Ramos, 2007.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORÁN CABANAS, María Isabel. *Festa, teatralidade e escrita*. Esboços teatrais no *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende. A Coruña: Biblioteca-Arquivo Teatral Francisco Pillado Mayor, 2003.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio. Introducción. In: *Cancionero General*. Recopilado por Hernando del Castillo. Madrid: Real Academia Española, 1958, p. 7-41.

SANTILLANA, Marqués de. (Íñigo López de Mendonza). Comiença el prohemio e carta quel Marqués de Santillana envio al Condestable de Portugal con las obras suyas. In: \_\_\_\_\_. *Obras*. Ed. Augusto Cortina. Madri: Espasa-Calpe, 1956. p. 29-41.

\_\_\_\_\_. *Proemio e carta*. In: *Las poéticas castellanas de la edad media*. Ed. Francisco López Estrada. Madrid: Taurus, 1984. p. 51-63.

---

<sup>i</sup> Sao Paulo, Brasil. Dirección electrónica: [geraldoaugust@uol.com.br](mailto:geraldoaugust@uol.com.br)

<sup>ii</sup> La edición del *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende utilizada es la más reciente, de 1990-1993, llevada a cabo por Aida Fernanda Dias. La estudiosa escribió también una edición crítica (A Temática, 1998) e organizó un *Dicionário Comum, Onomástico e Toponímico* (Volume VI), de 2003. La publicación es de la Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Maia. De esa forma, todas las referencias al número de los poemas, volumen y a las páginas en que estos se encuentran remiten a la edición de la estudiosa. El Prólogo se encuentra a las p. 9 a 11, del volumen I de la edición utilizada en este estudio.

<sup>iii</sup> Regístrese, sin embargo, que en el propio Prólogo, Hernando del Castillo declara que “trabajé ponerlo [su cancionero] en impresión para común utilidad o pasatiempo, mayormente de aquellos a quien semejante escriptura más que otra aplaze.”(CANCIONERO..., 2004, p. 190).

<sup>iv</sup> El *Cancionero General* de Hernando del Castillo aquí utilizado es la más reciente (2004), editado por Joaquín González Cuenca. Así como hecho con el *Cancioneiro* portugués, las referencias a los poemas del *Cancionero* castellano fueron tiradas a esa más nueva edición.

<sup>v</sup> Para las referencias al *Cancionero* de Hernando del Castillo, he utilizado la sigla *CGHC*.

<sup>vi</sup> Para las referencias al *Cancioneiro* portugués, he utilizado la sigla *CGGR*.

<sup>vii</sup> Otro dato parece relevante para mantener la comparación con la publicación de 1511 del *CGHC*: en la de 1514, aparecen los sonetos, forma poética no compilada por Resende, ya que no hay muestras de esos en su *Cancionero*.

<sup>viii</sup> “Hernando del Castillo es quien por primera vez se atreve a llevar a la imprenta un cancionero con las características de *general*, es decir, un volumen caudaloso y colectivo a la manera de las grandes compilaciones poéticas manuscritas del XV. La empresa fue ciertamente ambiciosa, viniendo a ser la primera en su género, no sólo en España, sino en el concierto de las culturas literarias europeas.” (CANCIONERO, 2004, p. 36, Tomo I).

<sup>ix</sup> Las ediciones del *CGHC* son las siguientes: Valencia, 1511, 1514; Toledo, 1517, 1520, 1527; Sevilla, 1535, 1540; Amberes, 1557, 1573. (ibíd., p. 37).

<sup>x</sup> He empleado la nomenclatura portuguesa para esas formas. Es cierto que hay pequeñas diferencias entre las designaciones del vilancete y del villancico español y también entre la cantiga y la canción, por ejemplo. Sin embargo, para este estudio consideraré sinónimos esos termos – llévese en cuenta que la estructura básica de ellos no se diferencia. Muchas de las distinciones se relacionan con el género y el origen popular o erudita (caso del villancico, por ejemplo).

---

<sup>xi</sup> Sin embargo, existen poemas en que motes ajenos son glosados al largo de las trovas, como es el caso de “Motos grosados a estas senhoras por Dom Joham de Meneses, enderençados a sua dama, em ùa partida.”, número 4, p. 129-133, del *CGGR*. El poema puede confundirse con una “selección” de vilancetes. Parece que, no pudiendo recurrir a un mote, los poetas palacianos usaron en profusión los *versus cum auctoritate* en variados lugares del poema.

<sup>xii</sup> Alan Deyermond comenta que Stephen Reckert denominó esas *invenciones* “micropoética”, pues se constituyen de dos a seis versos y de una variada estructura cuanto a las sílabas métricas, además de se asemejaren a varias composiciones árabes, turcas, persas, chinas y japonesas; y que “la micropoética no depende únicamente del número de versos o sílabas: implica la concentración poética y en la gran mayoría de las poesías citadas por Reckert hay simbolismo” (2007, p. 268).

<sup>xiii</sup> Según Fidelino de Figueiredo: “Os *momos* eram simples efeitos cenográficos com artifícios mágicos, mas como elementos literários só continham as *letras* ou *cimeiras* ou *breves*, isto é, pequenas explicações que os atores e certos lugares do cenário ostentavam: eram dizeres da galanteria ou aclarações indispensáveis à boa inteligência da representação.” (1966, p. 107). Maria Isabel Morán Cabanas informa que los *arremedillos*, *momos* e *entremeses* (así colocados según el orden creciente de importancia) son indicios de teatralidad medieval; los primeros serían imitaciones burlescas representadas por juglares remedadores que simulaban el personaje a quien hacían burlas; tenían origen en el siglo XII y tienen por base el verbo *arremedar*. (2003, p. 32, *passim*).

<sup>xiv</sup> José Manuel Lucía Megías dice que las imágenes medievales “no son el espejo objetivo que refleja el público que las ha mandado crear; son, en cambio, un espejo ideológico, un espejo que termina por inventar el mundo ideal donde quisieran vivir sus *lectores*: la Edad de Oro que brillaría por encima de la Edad de Barro, esa que siempre se escribe con el nombre de la cotidianidad”. Más adelante, afirma: “Las imágenes medievales, así como las de cualquier otra época, consiguen retener en un instante un complejo juego de gestos y de signos, de un lenguaje propio y específico. No reflejan la realidad: la explican. Las imágenes medievales (...) se articulan alrededor de una gramática simbólica codificada, fácilmente comprensible para el receptor coetáneo; algo más crípticas para nuestros ojos habituados al mundo del realismo”. (2007, p. 44; 83).

<sup>xv</sup> En mi tesis de doctorado, he estudiado las formas estróficas y los ornamentos retóricos usados por los poetas palacianos portugueses. Consideré las “letras y invenciones” “poemas de formas mixtas”, una vez que solo hay una muestra de ellas en el *CGGR*. Para este estudio que aquí presento, creo ser mejor considerarlas como una forma especial en que se mezclan forma y género. (Cf. FERNANDES, 2011).

<sup>xvi</sup> La estudiosa complementa la cuestión páginas adelante: “Comprendí, por una parte, que en la Edad Media la cultura popular, el patrimonio tradicional de campesinos, pastores, artesanos rurales no pudo haber vivido totalmente ‘al margen de la cultura ‘cultura’, no tocado por ella, autónomo, puro’, y, por otra, que la moda renacentista gracias a la cual tenemos ante los ojos los textos de tantos cantares populares ‘los había transformado, añadiendo elementos de nuevo cuño, retocando, recreando’”. (FRENKEL, 2033, p. 16).

<sup>xvii</sup> Vale decir que esta costumbre sobrevive en la oralidad. Cristina Macário Lopes adopta la designación “literatura tradicional de transmissão oral” que se constituye de “contos, lendas, provérbios, adivinhas, canções e jogos de palavras que circulam oralmente, ao longo das gerações, entre as classes não hegemônicas”. (1983, p. 45). Carlos Alvar registra que el uso de estribillos e refranes populares ya hacía parte de algunas composiciones de algunos trovadores, como Guillem de Berguedà y Cerverí de Girona, que “recurrieron a estribillos populares en sus creaciones cultas o bien utilizaron los esquemas métricos que les ofrecían algunas composiciones de gran difusión...” (2005, p. 12).

<sup>xviii</sup> Cristina Macário Lopes dice que todo intérprete tiene una libertad relativa para actualizar la tradición, introduciendo novedades puntuales enriquecedoras de lo que es tradicional “sem, no entanto, o alterarem substancialmente: as diferentes versões de um mesmo conto-tipo atestam esta relativa liberdade”; de esa forma, “inovação não significa (...) renovação absoluta e radical da ‘matéria prima’, mas apenas reordenação dos seus elementos constitutivos e eventual adição de elementos figurativos que não modifiquem a lógica profunda dos ‘esquemas’ prescritos. Há assim um jogo dialéctico entre tradição e inovação, sujeito a um certo número de restrições”. (*Op.cit.*, p. 47).

<sup>xix</sup> En el prólogo de los *Proverbios de gloriosa doutrina e frutuosa enseñanza*, el Marqués de Santillana así se expresa cuanto a la transmisión de los proverbios: “podría ser que algunos (...) dixessen yo aver tomado todo, o la mayor parte destes *Proverbios* de las doutrinas e amonestamientos de otros, asy como de Platón, de Aristóteles, de Sócrates, de Virgilio, de Ovidio, de Terencio e de otros philósofos e poetas. Lo qual yo no contradiría; antes me plaçe que asy se crea e sea entendido. Pero éstos que dicho he, de otros lo tomaron, e los otros de otros, e los otros d’aquellos que por luenga vida e sutil inquisición alcançaron las experiencias e cabsas de las cosas.” (1956, p. 48). A eso también se refiere Francisco López Estrada citando Florence Street, para quien el Marqués “se convierte en el primer escritor culto que aprecia de

---

algún modo un orden de poesía folklórica”. (1984, p. 107). Para Jacques Le Goff, “com os provérbios (...) chega-se ao nível essencial da cultura folclórica. Nesta sociedade campesina tradicional, o provérbio desempenha um papel capital. Mas em que medida será ele a elaboração erudita de uma sabedoria terrena ou, pelo contrário, o eco popular da propaganda das classes dominantes?”. (*Op.cit.*, vol. 2, p. 90). Es cierto que Le Goff se refiere a los siglos X-XIII, por eso, tal vez se posa excluir la referencia al campesino una vez que los poemas del *CGGR* son, en su mayoría, fruto de un hábito ciudadano. Sin embargo, como reflexión sociológica, hay que se pensar en la cuestión de la sabiduría terrena x propaganda de las clases dominantes.

<sup>xx</sup> Frenkel, además de los ejemplos de 1511, usados para este estudio, relaciona otros de las ediciones posteriores.

<sup>xxi</sup> Corresponde al ejemplo 862 (FRENKEL, 1990, p. 445). He utilizado los ejemplos como editados por Joaquín González Cuenca en su edición de 2004 del *CGHC*.

<sup>xxii</sup> Corresponde al ejemplo 1603 (FRENKEL, 1990, p. 776).

<sup>xxiii</sup> Corresponde al ejemplo 429 (FRENKEL, 1990, p. 197).

<sup>xxiv</sup> Corresponde al ejemplo 380 (FRENKEL, 1990, p. 177).

<sup>xxv</sup> Corresponde al ejemplo 496 (FRENKEL, 1990, p. 230).

<sup>xxvi</sup> Corresponde al ejemplo 297 (FRENKEL, 1990, p. 137).

<sup>xxvii</sup> Corresponde al ejemplo 617 (FRENKEL, 1990, p. 341).

<sup>xxviii</sup> Corresponde al ejemplo 478 (FRENKEL, 1990, p. 221).

<sup>xxix</sup> Corresponde al ejemplo 1603 (FRENKEL, 1990, p. 776). La organizadora registra: “Lo del cielo es lo seguro, / que lo que en la tierra está / por tiempo perecerá”, cuya correspondencia sería el número 35, de la edición del *CGHC* de Antonio Rodríguez-Moñino, 1958.

<sup>xxx</sup> Corresponde al ejemplo 515 (FRENKEL, 1990, p. 239).

<sup>xxxi</sup> Corresponde al ejemplo 120A (FRENKEL, 1990, p. 58).