

**Ferrario de Orduna, Lilia**

*El Cancionero de Hernando del Castillo de  
1511 y su repercusión en Pedro Salinas*

Letras N° 65-66, 2012

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:

Ferrario de Orduna, Lilia. "El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas" [en línea]. *Letras*, 65-66 (2012). Disponible en:  
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/cancionero-heraldo-castillo-repercusion-salinas.pdf> [Fecha de consulta:.....]

## **El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas**

**LILIA FERRARIO DE ORDUNA**

*SECRET*

*Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas*

**Resumen:** Se analiza el proceso vivido por Salinas, uno de los poetas más valiosos de la Generación del 27, a partir de su opinión casi despectiva de la poética de amor de Manrique “no del todo entretenida, ni aburrida del todo” (hay que destacar que, por el contrario, la poesía de la muerte, volcada en las bellísimas *Coplas a la muerte de su padre*, siempre recibió su alabanza). Pasará el tiempo y Salinas hará la valoración objetiva y profunda de los poetas cuyos versos se publicaron en el *Cancionero Castellano* de 1511. El conocimiento de aquéllos, y especialmente de la obra de Jorge Manrique, repercutirá de tal modo en Salinas que transformará su juicio negativo en auténtica y entusiasta admiración.

**Palabras claves:** servicio de amor – martirio de amor – Dios de amor – concepción orgánica – coherente de la vida sentimental

**Abstract:** This paper analyses the process experienced by Salinas, one of the most important poets of the 1927 Generation, since his almost derogatory opinion of Manrique’s love poems as being “not entirely entertaining, not completely boring” (we have to stress that, on the contrary, the poems about death, such as the beautiful *coplas* to the death of Manrique’s father, always received his praise). As time goes by Salinas reevaluates objectively the poems of the authors included in the *Cancionero Castellano* of 1511. Through their study, especially of Manrique’s works, Salinas will transform his negative criticism into authentic and enthusiastic admiration.

**Keywords:** service of love – martyrdom of love – God of love – organic conception – sentimental life

Al leer observaciones sobre la importancia de una nueva edición del *Cancionero general de 1511*<sup>1</sup>, recordé las del profesor José Manuel Blecua hechas a mediados del siglo XX<sup>2</sup>, quien iniciaba así su análisis: “En este breve ensayo me propongo sólo explicar las fuerzas, las corrientes que actúan paralelas a la gran innovación de Boscán y Garcilaso, corrientes olvidadas por los historiadores acostumbrados a fáciles esquemas”. Proponía entonces

estas cuatro divisiones: a) Poesía lírica tradicional; b) El Romancero; c) La poesía culta del siglo XV, Mena, Manrique, y d) La poesía del llamado *Cancionero General*. Llegamos a 1526. ¿Desapareció la lírica tradicional barrida por el éxito de Garcilaso? No, ni mucho menos. Esta lírica sigue viviendo hasta hoy mismo. En Castillejo se encuentran abundantes ejemplos, lo mismo que en *El Cortesano*, de Luis Milán, autor del conocido libro sobre la vihuela. Un poco más adelante, en 1556, en el *Cancionero de Upsala*, puede leerse una cancioncilla que conocería muy bien Vélez de Guevara: “¡Ay luna que reluces / toda la noche me alumbres!” Y tres años más tarde aparece en Sevilla la *Recopilación de sonetos y villancicos*, de Juan Vásquez, cuyo título es tan significativo. Allí vemos alternar la poesía que arrancaba de lo más hondo de la Edad Media con los sonetos de Garcilaso. Pero se me dirá que más o menos esto ocurre en todas partes y que sólo alego testimonios musicales. Sin embargo, podemos acudir a testimonios estrictamente literarios con sólo abrir la antología de Dámaso Alonso, donde encontraremos nombres como los de Villegas, Montemayor o Camoens, y no se dirá que Camoens era un medievalizante. Estamos nada menos que en la segunda mitad del siglo XVI. Han nacido ya Santa Teresa, fray Luis de León, San Juan de la Cruz y hasta Cervantes. Que Santa Teresa y San Juan de la Cruz amaban esta poesía tradicional lo sabemos por muchísimos testimonios. Que Cervantes era también un buen catador de este sabroso licor, es archi consabido. [...] Así llegamos a 1580, cuando irrumpen con toda gallardía en la poesía española nada menos que un Lope y un Góngora. Es harto sabido el gran amor de Lope de Vega por estas fórmulas poéticas, de las que arrancó dramas íntegros, pero a Góngora tampoco le molestaban, ni mucho menos. [La lírica tradicional,] esa fuerza poética que arrancaba de la época mozárabe, no quedó olvidada por la poesía italianizante. Pero todavía se olvidó menos la gran corriente cristalizada en el Romancero

género que Blecua ejemplifica y continuará afirmando que

la generación siguiente, la de Padilla, Cervantes, Virués y Maldonado, se educará poéticamente leyendo a Garcilaso y cantando romances viejos. De ahí que los comienzos del romance llamado artístico haya que buscarlos en esa generación.

<sup>1</sup> Hernando del Castillo, *Cancionero General*, Edición de Joaquín González Cuenca, Madrid, Castalia, tomos I-V, 2004.

<sup>2</sup> José Manuel Blecua, “Corrientes poéticas en el siglo XVI”, *Ínsula*, 80 (1952); reimpr. en *Sobre poesía de la Edad de Oro*, Gredos. Madrid, 1970, pp. 11-24 (v.11-18, 21 y 24). En *Historia y Crítica de la Literatura Española*, al cuidado de Francisco Rico. II Francisco López Estrada, *Siglos de Oro. Renacimiento*. Barcelona. Editorial Crítica, Grupo Editorial Grijalbo, 1980, pp. 114-117.

### El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Padilla y San Juan de la Cruz los escribirán a *lo divino*. Juan de la Cueva los utilizará para sus dramas y muchos versos de romances viejos se llegarán a convertir en tópicos, como el conocido “Mensajero sois, amigo”, que resonará hasta en el *Quijote*. Hacia 1580 comienzan Lope, Góngora y Liñán a escribir los suyos, romances que serán publicados en pequeñas antologías y escasos pliegos, y que en 1600 constituirán la base del famoso *Romancero general*. [...] Pero los romances nuevos no hicieron olvidar los viejos. [...] Menéndez Pidal escribía en el prólogo a su bellísima *Flor nueva de romances viejos* que “la introducción del romancero al gusto de las clases cultivadas en el siglo XVI trajo consigo para los viejos cantos una singular perfección estilística” y que por eso se “saturó de las esencias poéticas más naturales, a la vez que más refinadas, del arte hispánico”. Estas palabras del sabio maestro me parecen decisivas para hacer ver cómo fue caminando paralelamente a lo largo de la mejor y más culta poesía española, una poesía que también arrancaba de la edad Media, fuerza que tampoco hay que cargar al haber de Castillejo...” [De la misma manera que persiste lo tradicional y romanceril, también los poetas cultos del XV fueron muy editados y dejaron una huella bastante profunda en la poesía de la Edad de Oro. Por otra parte,] la poesía, que algunos han tachado de intrascendente, conceptuosa y alambicada, recogida por el editor Hernando del Castillo en su famoso *Cancionero general*, publicado en Valencia en 1511, es de tan poderosa influencia, que a su lado el nombre de Castillejo supone muy poco. [...] Fijémonos en un primer dato decisivo: en el fabuloso éxito que obtuvo [el *Cancionero*], puesto que se registran ediciones de 1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573. ¡Nueve ediciones de un libro que recoge cientos de poemitas, herencia en su mayor parte, de un trovadorismo medieval!

Se sabe, en efecto, que nueve veces se publicó completo a lo largo del siglo XVI; la última fue en 1573 (eran 1056 poemas pertenecientes a 239 autores). Incluían numerosos poemas religiosos: a la Trinidad, al Hijo de Dios, al Espíritu Santo, a la Virgen; la Vera Cruz, el Triunfo de la Cruz; el Sacramento de la Eucaristía; también, un romance en memoria de la Pasión, coplas al Juicio Final, sobre el Sacramento de la Confesión, el Pecado Original; a los Diez Mandamientos; la *Salve Regina*...

En 1991, fue editado por Brian Dutton<sup>3</sup> y trece años más tarde, Joaquín González Cuenca también lo publicó<sup>4</sup>, y antes de enumerar las diversas dificultades —algunas insolubles— que supuso ese trabajo, inició de este modo la Presentación de su edición. Lo hizo con una frase admirativa y contundente de Keith Whinnom: “¡Menudo problema tiene el que piense sacar una edición crítica y adecuadamente anotada del *Cancionero general*!”, por lo que González Cuenca consideraba que: “Probablemente, esta edición hubiera defraudado a Whinnom” [...], “por no ser todo lo “crítica” que él

<sup>3</sup> Brian Dutton, ed. *El Cancionero del siglo XV (c. 1360 – 1520)*. Biblioteca Española del siglo XV. Universidad de Salamanca, 1991, 5 tomos.

<sup>4</sup> Joaquín González Cuenca, ed. *El Cancionero del siglo XV*, Castalia Nueva Biblioteca de Erudición y Crítica, 2004. 5 tomos.

hubiera exigido”, “y en cuanto a lo de ‘adecuadamente anotada’, ¿quién sino algún dios de la filología sería capaz de llegar al final de todos los senderos que se van abriendo al paso como una apasionante provocación?” Y seguía afirmando que: “las palabras de Whinnom han estado presentes como un reto a lo largo de todo el proceso de exhumación y glosa de los textos de este *Cancionero*, pero no han servido de coartada para el abandono ante los graves problemas que han ido surgiendo ni de excusa ante los insatisfactorios resultados obtenidos”.

Pero prestemos particular atención a los conceptos del profesor Blecua, después de manifestar su admiración por las nueve ediciones del *Cancionero General* aparecidas entre 1511 y 1573 y

sin contar —proseguía— las hijuelas de este *Cancionero*, desde el famoso *Cancionero de obras de burlas* [...]. Esto quiere decir que *el libro anduvo en manos de todos los poetas, y el día que se haga el estudio de su influencia, el asombro de los eruditos será grande porque además, esta poesía no estaba reñida con la petrarquista [...] e incluso tenía las mismas fuentes, a veces.* (el subrayado me pertenece) Que esta poesía cancioneril influye poderosamente es tan sencillo de demostrar, que está al alcance de todos. Basta con hojear los libros de los mejores poetas, comenzando por Boscán y terminando por Calderón. [...] Está claro que Garcilaso no vino a matar lo tradicional, sino a vivificar una poesía que hubiera terminado por adelgazarse como un huso. Gracias a él fueron posibles el *Cántico Espiritual*, las odas de Fray Luis, el *Polifemo* y los sonetos de un Quevedo; pero sólo teniendo presentes las otras tendencias es posible explicar la profunda originalidad de la poesía barroca (p. 117).

Tal vez, interesada por aquellos conceptos, ya años atrás, acepté la invitación de nuestros muy buenos amigos de la UCA: mi gratitud, pues, a los doctores Sofía Carrizo Rueda y Javier Roberto González. Se me pidió entonces que dedicara mi exposición a “la repercusión del *Cancionero General* de Hernando del Castillo en Pedro Salinas”.

De modo que debí detenerme en el siglo pasado, cuando se formó en España aquel conjunto conocido como Generación del 25, también llamado Grupo poético del 27, o simplemente como lo denominó, en 1948, uno de sus integrantes, Dámaso Alonso, quien consideró que esos poetas constituían la Generación del 27. No todos los críticos, por cierto, se pusieron ni se ponen de acuerdo con respecto al nombre, quizá por algunas connotaciones ideológicas que determinada fecha supone.

Dejaré de lado aspectos conocidos por todos, para subrayar hoy la importancia de ese círculo de poetas que nucleó a escritores excepcionales: Pedro Salinas, Jorge Guillén, Gerardo Diego, Vicente Aleixandre, Federico García Lorca, Dámaso Alonso, Luis Cernuda y Rafael Alberti, que empezaron a escribir y a publicar sus versos hacia los años veinte, y por ellos se ha dicho que constituyeron, como grupo, la página más importante de la historia literaria española del siglo XX. En cuanto a Salinas, es sabido que fue uno de los más valiosos integrantes de dicha Generación, señalemos que pre-

### El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

cisamente, en 2011, se cumplen 60 años de su muerte, pues falleció en 1951 en una clínica de Boston. Pero además, en vinculación con nuestra actualidad y respecto de este año que está transcurriendo, es fecha significativa también la del nacimiento de Pedro Salinas, que se había producido en 1891 en Madrid, o sea, hace 120 años.

Existen varias causas reunidas, pues, que acreditan el deseo, y hasta necesidad, de admirar otra vez, a Pedro Salinas, el creador de *El Contemplado* y de tantos otros poemarios inolvidables.

Respecto del conjunto poético al que perteneció, Dámaso Alonso comentaba que “esa generación a la que tuvo la fortuna de acompañar” le impresionaba por “la intensa personalidad artística de sus componentes, lo vario y netamente diferenciado de sus voces, lo generoso de su empeño, principio casi extrahumano y humanizado a la postre”<sup>5</sup>, todos los críticos que a la generación se han acercado, se sorprendieron de la paradójica diferenciación de sus creaciones literarias y lo poco común de sus actitudes. Hay diferencias sincrónicas y diacrónicas en las sucesivas experiencias que todos y cada uno de ellos fueron incorporando a su poesía. La crítica, en general, reitera que la variedad es peculiaridad curiosa de esta generación. Lo cierto es que, según sintetizaba Díez de Revenga<sup>6</sup>, ese conjunto de poetas fue

la más brillante promoción de la literatura española del siglo XX, pues en el espacio de pocos meses surgieron poetas que, asimilando la rica tradición literaria española e imbuidos en las nuevas corrientes de vanguardia, con espíritu selecto e innovador, habrían de configurar lo que no se ha dudado en comparar con la brillantez del Siglo de Oro en España (p. 13).

Por su parte, el prof. Blecua insistía en que

La generación poética de 1927 presenta una singularidad que otros grupos no ofrecen tan a simple vista: una voz diferenciadora en cada poeta”, y es precisamente, la voz de Pedro Salinas la que presenta “una suprema originalidad temática y estilística, puesto que se atrevió a construir casi toda su obra a base de los temas más viejos y llenos de tópicos: el tema amoroso. Y éste es un dato que no se puede silenciar. Porque los grandes poetas se prueban precisamente no en la búsqueda de temas originales... sino en saberse ligados a una tradición (p. 155).

Explicaba que *La voz a ti debida* y *Razón de amor* no son dos libros, sino dos poemas en torno al amor, sus motivos esenciales estaban ya en sus primeras obras publicadas, *Presagios* y *Seguro azar*, con títulos significativos y que enlazan las dos obras. Ya *Seguro azar* muestra un rasgo muy frecuente de su estilo, que es la ‘antítesis’, a veces convertida, como en este caso, en verdadera contradicción, pues parece imposible adjudicar al ‘azar’ un calificativo relacionado con la certeza.

<sup>5</sup> Dámaso Alonso, *Poetas españoles contemporáneos*, tercera edición. Madrid, Gredos, 1969, p. 176.

<sup>6</sup> Francisco Javier Díez de Revenga, *Panorama crítico de la generación del 27*. Madrid, Castalia, 1987.

Señalaba Blecua también que en Salinas hay “una especie de metafísica amorosa, que a ratos linda con el platonismo y a ratos se halla en sus antípodas..., hizo demorados análisis llenos de novedad, una nueva introspección psicológica, que a veces hace recordar al petrarquista más fino y a ratos a un Proust”. Agrego, en relación con esto, que creo que no fue ‘casual’ que los tres primeros tomos de la versión castellana de la obra de Proust, *En busca del tiempo perdido* se debieran a Pedro Salinas ‘traductor’, pero también finísimo poeta, capacitado para valorar a sus pares. Por otra parte, Alianza publicó veintisiete ediciones de esta traducción castellana, desde 1966 hasta 2000. Al conocer la de ese último año, pude comprobar que hasta el mínimo detalle había sido cuidado —¿habrá estado entre los deseos de Salinas?—, por ejemplo, las tapas que ostentan detalles de *Una tarde de domingo en la isla de la Grande Jatte*, el óleo de Georges Seurat. Así, considero que tres creadores: Seurat (1859-1891), Proust (1871-1922), Salinas (1891-1951), quedan definitivamente unidos por una sensibilidad semejante.

Para Blecua, la primera nota distintiva de la obra de Salinas es el nacimiento del amor que vive en el pecho del poeta: “sólo el mismo ahínco de querer, puede facilitar su nacimiento” (p. 156) y remitía a versos del poeta ya que para él, el amor “está como masa oscura, / en el fondo de su mar, / esperando que le lleguen / formas de vida a su ansia”. Blecua reflexiona que “de tanto soñar ahincadamente en la oscura entraña ... deriva el que la amada sea algo como una idea presentida al modo de las ideas platónicas” (p. 157). “Con ella nace en realidad la belleza del mundo, lo prodigioso”. Por eso, surge otra idea singular: “la incredulidad ante el amor de ella” (p. 159), porque “está pensada como algo tan distante, leve y luminoso que vive fuera de la realidad total, al margen del tiempo y del espacio, en una cuarta dimensión de dioses”. De aquí derivarán notas estilísticas referidas a la idea de ascensión luminosa, por ello, según Blecua, es dable advertir la serie de imágenes, metáforas y palabras luminosas y etéreas” (p. 160).

Otra nota de originalidad es la “búsqueda del ser esencial, del ser que se es detrás del aparential, es un problema clave en toda la obra de Salinas.” Por esta levedad huidiza, el poeta busca la esencialidad del ser amado. En algún momento, dijo “es que quiero sacar de ti tu mejor tú”, había manifestado ese deseo anteriormente en unas *cartas* juveniles —a las que me referiré de inmediato— y más tarde también aparecerá en varias composiciones de sus poemarios.

Blecua advertía que “no todo es luz y alegría en el amor”; como “ella es casi un rayo de luz, algo levisimo que se desliza en vilo, en ascensión, su ausencia produce nada menos que “la pura realidad”<sup>7</sup>. Decía el poeta: “el mundo material / nace cuando te marchas”; “Pero ahora, / ¡qué desterrado, qué ausente / es estar donde uno está! [...]

<sup>7</sup> José Manuel Blecua, *Sobre el rigor poético en España, y otros ensayos*. Barcelona, Ariel, 1977. “El amor en la poesía de Pedro Salinas. Notas para un estudio” [publicado en *Hispania*, XXXV (1952), pp. 134-137].

### El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Y mientras no vengas tú / yo me quedaré en la orilla / de los vuelos, de los sueños, / de las estelas, inmóvil” (p. 209).

Por otra parte, el dolor es la última forma del amor; de allí, su auténtica originalidad: “No quiero que te vayas, / dolor, última forma / de amar. Me estoy sintiendo / vivir cuando me dueles / no en ti, ni aquí, más lejos: / en la tierra, en el año / de donde vienes tú, / en el amor con ella / y todo lo que fue”.

Sabemos que en 1911, es decir, cuatro centurias después de la publicación del *Cancionero general*, un estudiante de 20 años cursaba Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. Por ese tiempo, Pedro Salinas ya había publicado sus primeros versos —eran sólo cuatro poemas— en la revista *Prometeo*, fundada y dirigida por Ramón Gómez de la Serna. Su gran maestro era Darío, en su libro de 1948 llamado *La poesía de Rubén Darío*, Salinas contaba que para los lectores de poesía de alrededor de quince años, “Rubén era más que un poeta admirado”. Tenía el propósito de fundar una revista que llamaría *David*, pero, finalmente no se concretó. En ese tiempo conoció a quien sería su novia, su esposa más tarde: Margarita Bonmatí. Durante esta relación que duró tres años, vivieron geográficamente alejados, pues ella residía en Argelia y él en Madrid, de modo que las cartas que intercambiaban, sumamente numerosas, constituyeron la única proximidad posible. Había sí, un corto encuentro anual, cuando coincidían por escasas semanas en Santa Pola, un pueblo alicantino. Según describe la editora de estos textos, Solita Salinas de Marichal, hija de Pedro Salinas y Margarita Bonmatí: “el carácter cotidiano de esta correspondencia, la sitúa muy cerca (si no dentro) de otro género literario, el del diario. Así lo indica el propio Salinas cuando le dice a su novia que considera sus cartas a ella como un “diario íntimo” (p. 11). Las publicadas son 104, pero fueron en total 600, “de varios pliegos cada una” y escritas por Salinas en Madrid, Santa Pola y París. Fueron reunidas como *Cartas de amor a Margarita* (1912-1915)<sup>8</sup>. Como puede imaginar el lector de estos textos, en muchas ocasiones el enamorado se refiere a su sentimiento. Así, en la carta XIII reflexionaba: “¿Cómo te diría yo los mil matices de este amor por ti? A veces desfalleciente y débil como un niño que busca apoyo, a veces heroico, fuerte como el de un hombre que protege: “Ay de aquel que ama de un solo modo, de un solo amor, a una sola cosa”, dice Shelley. Por eso yo, que te amo infinitamente, te amo con mil amores distintos, de infinitas maneras de amar, y veo en ti a muchas mujeres y a una sola y única mujer al mismo tiempo” (p. 64). Y en la carta XL aseguraba: “el verdadero amor aclara el alma para mirar a las demás cosas y cantarlas más que para cantarse él mismo, porque él es demasiado puro e íntimo, para ser dicho” (p. 125). Evidentemente, fueron

<sup>8</sup> Pedro Salinas, *Cartas de amor a Margarita* (1912-1915). Madrid. Alianza Tres, Primera edición, 1984, y Alianza Tres, Primera reimpresión, 1986.

palabras de quien, muy joven, aún no había sufrido como obras posteriores lo muestran; entre ellas, recordemos ahora sólo un título, *Largo lamento*, que incluye poemas dolorosísimos, escritos entre 1936 y 1939.

Hay que señalar también que poemas de su creación interrumpen varias veces la prosa epistolar, por lo que la lectura de esa correspondencia, aunque parcial, resulta muy enriquecedora, pues ya se evidencian lineamientos primeros que, desarrollados, irán constituyendo su magnífica producción poética.

En la Presentación, la editora manifiesta que [su padre] “solamente en estas cartas hablará largamente de sus versos y de su propia condición de poeta” (p. 12) y ella misma cerrará sus páginas introductorias afirmando que: “Al acabar de leerlas, sentimos que la aventura poética de aquel joven español no ha hecho sino empezar, y así estas cartas ofrecen la excepcional experiencia lectora de poder asistir al nacimiento de la voz de un poeta” (pp. 27-28).

Quizá el escritor más citado en esas *Cartas* haya sido Juan Ramón Jiménez, el joven Salinas transcribe versos de algunas obras, *La soledad sonora*; *Melancolía*; menciona *Laberinto*, de cuyo texto comenta Salinas que en muchos casos, tienen “vaguedad ensoñadora”. Incluye además versos de su admirado San Juan de la Cruz en el *Cántico Espiritual*, y afirma: “Para mí, es una de las piezas primeras, si no acaso la primera, en castellano y siempre la he preferido íntimamente”. “Es todo amor, pero un amor tan humano, tan real, y al mismo tiempo tan puro, tan limpio, que es un modelo de la poesía amorosa”, cita algunos ejemplos: “Descubre tu presencia / y mátenme tu vista y ferosura / mira que la dolencia / de amor, que no se cura / sino con la presencia y la figura”, y comenta Salinas: “es la prueba de la belleza de la poesía, su universalidad, es decir, que cantando sólo el amor de un hombre, cante al mismo tiempo todo el amor” (p. 95). En la playa y ante el mar, sigue recordando el *Cántico...*, “la música callada / la soledad sonora”.

Hay que subrayar la presencia del mar en aquellas cartas del joven Salinas, pues los ejemplos son numerosos y permiten comprobar que, antes de cumplir 22 años, advertía o intuía tal vez, el significado hondo que tendría en él, la contemplación del mar. Entonces, no debió ser casual que al publicar un nuevo libro, en 1949, es decir, 36 años después, lo llamara *El Contemplado* (formado por un Tema y 14 variaciones): su admirado Mar Caribe, a la altura de Puerto Rico.

Si consideramos ahora, el tema que debo desarrollar en estas Jornadas, “la repercusión del *Cancionero de 1511* en Salinas”, al principio, pudimos imaginar que quizá se tratara de un enfoque *peculiar*. Por una parte, una de las acepciones difundidas de ‘repercutir’ (“trascender, causar efecto una cosa en otra ulterior”, *DRAE*, 4ª acepción), no se da en forma exclusiva en la obra de este poeta. En todo caso, sí se podría rastrear la influencia cancioneril en composiciones de algunos escritores nucleados en la

## El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Generación del 27. No obstante, para entonces, avanzadas ya varias centurias, esos rasgos se habían convertido en verdaderos estereotipos de la lírica, de orígenes muy diversos y algunos de considerable antigüedad. Porque, quién puede asegurar, con exactitud, el momento preciso en que se multiplicó el uso insistente de la “reiteración” o de la “antítesis, o, por ejemplo, cuándo se introdujo el *leixa pren*, o *lexaprén* o *leixa-prende*”<sup>9</sup>.

Y así se podría recorrer la presunta historia o trayectoria de determinados recursos, sin llegar a conclusiones definitivas, pues la lectura detenida de la obra lírica de Salinas, y hasta de buena parte de su producción teatral —también cuantiosa— no ofrece, en principio, ejemplos de ‘repercusión’ inequívoca del *Cancionero de 1511*.

Sin embargo, la aparición de un nuevo libro de Salinas en 1947, desde el título —*Jorge Manrique o tradición y originalidad*—<sup>10</sup> obliga a detenernos: se trata de su estudio minucioso de la obra manriqueña.

Muchos años antes, en la carta LXXXVII enviada a Margarita desde París en 1915, ya el joven poeta, a propósito de reacciones ante la música y la poesía, procuraba enseñarle de este modo:

lee los versos de Jorge Manrique a la muerte de su padre el maestre don Rodrigo, busca en el diccionario las palabras que no conozcas, léelo estrofa por estrofa, y si dudas sobre el significado de algo, pregúntamelo. Lee esta poesía durante quince días, o un mes, toda o una parte cada día, y verás lo que ves en ella. Y cuando la hayas leído con tus ojos y tu corazón, completamente, dime tu impresión, y verás cómo esa pequeña experiencia te demuestra claramente que para comprender la poesía no hay sino abrir bien el espíritu a toda emoción, y tener sentido de la belleza para conocer los versos buenos y malos. Tú tienes ambas cualidades, mi Meg. Hay que ir al arte con el alma activa, no pasiva, a recibir, sí, pero a reaccionar ante lo recibido, no a enterrarlo (pp. 230-231).

Es decir que, desde muy temprano, Pedro Salinas había admirado las célebres coplas escritas por Manrique que imponen, sin duda, “abrir bien el espíritu a toda

<sup>9</sup> *Leixa pren*, o *lexaprén* o *leixa-prende* (deja y toma). Expresión con la que se denomina una peculiaridad métrica de la poesía gallego-portuguesa (también se encuentra en la provenzal y en la castellana) consistente en la repetición de una o varias palabras de un verso en el comienzo del verso siguiente, o del último de una estrofa en el primero de la estrofa siguiente (T. Navarro Tomás, 1974). Esta repetición puede presentar otras modalidades, como las de reiterar todo un verso con la misma o con distinta ordenación en el siguiente, o bien la de repetir el primer verso como primera parte del segundo, o bien en cantigas de más de dos estrofas, “abrir la tercera estrofa repitiendo el segundo verso de la primera y completándola con otro verso que rima con él” (C. Alvar y V. Beltrán, 1985). Estébanez Calderón reproduce “dos modelos de “leixa-pren”, uno, perteneciente a una cantiga de amigo gallega, de Bernal de Bonaval (es una cantiga dialogada en la que se pregunta a una muchacha que a quién ha venido a esperar lejos de la ciudad y ella responde que a su amigo) y otro, a la Cantiga de la serrana de Riofrío de Juan Ruiz”. En Demetrio Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*. Madrid, Alianza, 1996, pp. 604-5.

<sup>10</sup> Pedro Salinas, *Jorge Manrique o tradición y originalidad*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. Primera edición, diciembre 1947; segunda edición, agosto 1952; reed., Barcelona, Seix Barral, 1974.

emoción” y “tener sentido de la belleza” y fue así, como transcurridas más de tres décadas, su libro demostró —y sigue haciéndolo— que Salinas siempre llegó ante “el arte con el alma activa, no pasiva, a recibir, sí, pero a reaccionar ante lo recibido, no a enterrarlo”, según aconsejaba...

Debemos remontarnos a 1914, cuando en una de las cartas cuidadosamente conservadas —la que en la actualidad lleva el número LXVI—, en aquel tiempo del epistolario, y a propósito de una estada parisina, con sólo veintitrés años de vida, Salinas hacía partícipe a Margarita de sus impresiones ante un parque, y afirmaba:

Conservaré siempre el recuerdo de este parque. Veo en él muchísimas cosas de Francia: estos jardines con sus estatuas, las avenidas cuidadas como galerías. Los macizos de gazon recostados. Todo como un salón para esta luz finísima de París. Tenía el parque esta tarde un tono aristocrático y otoñal: había una neblina leve, al fondo de la *allée* de la cascada toda la *banlieue* con sus chimeneas echando humo espeso, se matizaba en la niebla, y ese trozo de paisaje moderno no desentonaba junto a la clásica severidad de los jardines.

Esa descripción temprana mostraba ya, por cierto, su costumbre frecuente de enlazar situaciones o paisajes naturales con obras de arte, y de este modo proseguía: “Las avenidas se perdían a los lados tapizando el suelo de rojo por las hojas secas, negros los árboles, verde el suelo en el bosque: era de una entonación elegantísima a lo Watteau.” (*Cartas*, p. 177).

Releamos ahora el comienzo del estudio de Salinas sobre la obra del poeta:

Leer a Jorge Manrique completo en una edición que recoge entera su breve obra lírica, es una de las venturas más extrañas que aguardan al aficionado a la poesía. Divaga la curiosidad lectora por la primera mitad del libro ni del todo entretenida, ni aburrida del todo, como por uno de esos vergeles conservados en las miniaturas francesas de la época, confinados por un muro, con tableros florales pulcramente divididos y arbustos que las artes cisorias de un académico jardinero ofrendan en el altar de la Geometría, lugares donde la Naturaleza se entrega al curioso juego de huir de sí misma y fingirse otra. Pero de pronto, al entrar por la segunda parte del libro —constituida por un solo poema, las *Coplas a la muerte de su padre*—, se accede a otro ámbito totalmente dispar

que describirá aproximando el mundo del arte al de la naturaleza:

Atmósfera de alameda añorísima, ramas que buscan a las ramas fronteras por lo alto, prestando al aire que delimitan una misteriosa solemnidad catedralicia: la vista se siente sosegadamente conducida por este vial —alfombrado todo el año de hojas recién caídas— a una claridad de gloria que se abre, allá, en el otro cabo. La parte primera del libro son las poesías de amor de Manrique; la segunda, su poesía de la muerte (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, p. 9).

## El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Quiero anticipar que me detendré especialmente en las poesías de amor del poeta, ubicadas en la primera mitad del libro, aquella a mi entender, injustamente considerada: “ni del todo entretenida, ni aburrida del todo”. En cuanto a la segunda parte constituida por las *Coplas a la muerte de su padre*, pienso que una crítica sustentable sólo puede, y debe ser ampliamente laudatoria; es más, creo que siempre resulta absolutamente exacta y demostrada toda la alabanza de Salinas. Por ejemplo, cómo analiza la utilización particular que hace el poeta de una convención retórica tan difundida en la Edad Media, como el *ubi sunt*, pero que, por cierto, no había sido creada por Manrique. Además, cómo reduce el número de los nombres evocados por poetas anteriores, y “achica el escenario de antes, el mundo entero, y lo convierte en el simple reino de Castilla”; de qué modo logra “acercar los personajes al lector, así en el tiempo como en el espacio” y tantos méritos más que con toda habilidad desliza Manrique y son captados por Salinas, poeta también de fina intuición. Es así cómo Salinas afirma que las “*Coplas* acaban con la más extraña sorpresa espiritual”: “ahora, al rematarse las cuarenta estrofas, el recuerdo del dolor, de la pena de la muerte, del dolor de tantas muertes, *no da dolor*. La memoria del sufrir nos deja con otro sentimiento, hijo del dolor, pero ya otro. Es el consuelo, la misma templada serenidad que la memoria del tránsito del Maestro dejó a su hijo” (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, pp. 232-233). En los últimos versos de las *Coplas*, Manrique recuerda la muerte de su padre junto a los suyos, “dio el alma a quien ge la dio, / el cual la ponga en el cielo / y en su gloria; / y aunque la vida murió, / nos dexó hasrto consuelo / su memoria” (*Poesía*, pp. 174-175).

Salinas declara que ambas partes no parecen surgidas en el mismo autor, pues “cuanto más se lean, más claro está que, poéticamente, las unas valen muy poco y la otra parte está más allá de todo precio”.

Considera que “Manrique vive en cuanto poeta entre dos tradiciones”, una es la del amor, pero “el Amor es un dios, así en varias ocasiones lo invoca: *¡Oh muy alto Dios de amor!* o “Dios de los amadores”. “Como tal tiene su religión” y “en ella toma hábito” (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, p. 10). “Como un nuevo modo de exaltar el poder y grandeza del amor, Jorge Manrique, tras haberlo divinizado, lo señorifica, lo proclama señor, en el sentido en que en la sociedad medieval se da la relación de señor y súbdito”. En *Castillo de Amor* escribe “*En la torre de homenaje / está puesto a toda hora / un estandarte / que muestra por vasallaje / el nombre de su señora*” (p. 11). Continúa afirmando que: “el concepto de servir, ya sea en forma nominal, ya verbal, menudea en estos poemas. Y hasta parece hacerlo equivalente Manrique, en un verso, con el de amar: “*por fin de lo que desea / mi servir y mi querer*”. “La servidumbre es, por consiguiente, el estado natural del amor” (p. 12). “Y como en todo servicio, el servidor debe estar presto a todo linaje de penalidades, trabajos y sacrificios. De

aquí nace una caracterización del estado de amor, no como situación placentera que lleva inmediatamente a la satisfacción de los anhelos y los gustos, sino como un particular modo de ser, que vale por sí mismo, aparte de toda finalidad, que se complace en su propio ser así, amante, y muestra al enamorado como desligado de todo interés logrero material. La importancia de la fijación literaria, de este *estado de amante*, es incalculable y su invención una de las más ricas en consecuencias para la vida afectiva de los hombres, y para la historia de la lírica. Porque lo que se crea es la ficción de una situación psicológica donde la inquietud, el desasosiego se estabilizan, y pasan, de excepcionales, a normales”. Una consecuencia es continuar por “el camino del servicio” y otra, “la aceptación gozosa del sufrimiento que trae consigo” (p. 13). Salinas señala que Manrique utiliza con frecuencia “la transcripción alegórica para exteriorizar ciertos estados o procesos del sentimiento amoroso. Su diálogo con el Dios de Amor nos pone ante la figura de un Dios juez”. “Y para dar cierta verosimilitud realista a ese plano alegórico, se expresa en lenguaje perteneciente al trámite judicial: *esa tu sentencia dada / contra mí por ser / ausente / ahora que estoy presente / revócala, pues fue errada; / y dame plazo y traslado / que diga de mi derecho*”. “El enamorado ingresa en una *Orden del Amor*. Y hace promesa de mantener severamente las reglas: *Prometo de mantener / continuamente pobreza*” y más adelante, lo hará también en cuanto a la *obediencia*” (p. 19), (aunque para Vicente Beltrán, puede ser una parodia de las órdenes religiosas).

Afirma Salinas que Manrique además “apela, como campo de traslación de su intimidad sentimental, a la vida guerrera”, ya que “la firmeza”, una de las reglas que, en efecto, se compromete a observar en la alegoría de la Orden de Amor, puede ser comparada con el “castillo señero que a nada ni a nadie se rinde. Su *fortaleza* se entiende en el doble sentido [...]: ciudadela y virtud. Manrique desarrolla su alegoría con minucia y prolijidad realistas.” “*El muro tiene de amor, / las almenas de lealtad / [...] de una fe firme la puente / levadiza, con cadena / de razón.*” “El castillo está abundantemente provisto de bastimentos sentimentales que son cuidados y males —y dolores, — angustias, fuertes pasiones —y penas muy desiguales”. “Naturalmente, el enamorado jura en el *Fin* de la poesía como *vasallo hidalgo* no entregar a nadie esa ciudadela” (p. 20). Hay, “junto al *Castillo de Amor*, otro poemita: *Escala de Amor*. La voluntad del poeta reposa, pero de pronto siente que escalan el muro. Es la beldad de la amada, [pero] nadie le avisa a tiempo. Los *ojos* fueron traidores: *que el atalaya tenían / y nunca dijeron nada*. Los escaladores toman el castillo en un santiamén: *y mi firmeza tomaron / y mi corazón prendieron / y mis sentidos robaron...* Queda ya para siempre cautivo el descuidado castellano”. Y añade Salinas que “si el amor se torna religión, nada más en su punto que apelar a alegorías pertenecientes a lo religioso real, como el juicio de Dios y la orden religiosa. Y si amar es una lucha, una pelea incesante, no podrían darse más congruentes imágenes que las del castillo y el escalamiento” (p. 21).

### El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Creo que quien haya seguido con atención las páginas iniciales de Salinas sobre “la tradición de la poesía amorosa”, desde las primeras reflexiones, pudo quedar desconcertado ante la actitud casi despectiva del comienzo hacia los versos de Manrique, al decir que era “la primera mitad del libro ni del todo entretenida, ni aburrida del todo” y para que el lector no quedara con dudas, al final del extenso primer párrafo, aclaró: “la parte primera del libro son las poesías de amor de Manrique; la segunda, su poesía de la muerte” (p. 9).

Salinas se refirió primero a la escuela provenzal, que había descollado “por su superioridad absoluta en el tratamiento de la lengua con fines poéticos. Y las agilidades verbales, los ritmos sorprendentes de la poesía cortesana actuaron de fijadores, de condensadores para que entre sus voces gráciles quedase retenida, depositada, la nueva doctrina del amor. Tanto encanto tenía el decir, que lo dicho se iba posando en las sensibilidades hasta cobrar, por acumulación lenta, la consistencia, el carácter orgánico de una concepción poética, que afectaba totalmente a la vida del hombre” (p. 31).

Esa tradición llega a la península ibérica, según testimonia la historia literaria, por la lengua gallega. El castellano, en el siglo XIII, en buena parte del XIV, se resiste en general, a la (p. 31) lírica y en particular al provenzalismo. El mismo marqués de Santillana, sabidor profundo de poesía en su tiempo, afirma que hasta muy poco antes cualquier trovador peninsular, ya fuese castellano, andaluz o extremeño, componía en lengua gallega. Pero a mitad del siglo XV un judío de Baena ofrece al rey Don Juan una compilación de ‘cantigas muy dulces e graciosamente sasonadas (*sic*), de muchas e diversas artes’. El *Cancionero* de Juan Alfonso de Baena, aunque contenga poesía de otra especie, significa en buena parte la castellanización de la lírica cortesana provenzal.

Salinas explicaba que el poeta, al final de su prólogo “declara lo que entiende por poesía, o gaya ciencia: es una escriptura o composición muy sutil e bien graciosa. Es un don de Dios, se alcanza por gracia infusa del señor Dios –dice Baena. Son elegidos «aquellos que bien e sabia e sutil e derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas e por sus consonantes e sílabas e acentos e por artes sotiles e de muy diversas e singolares nombranzas.» Subraya insistentemente el “carácter *artístico* de la poesía, vista ante todo como hacienda de orden, de buena composición, de cuidados...”, de acuerdo con las exigencias de la lírica provenzal clásica., nadie puede aprender esta normativa, salvo que tenga “muy altas e sotiles invenciones”; “muy elevada e pura discreción”; “que haya visto e leído muchos diversos libros e escrituras e sepa de todos lenguajes, e aunque haya cursado cortes de Reyes o con grandes señores...” (p. 32). Baena insiste también en que el poeta debe pertenecer a cierta clase “e finalmente que sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso”. Pero, apunta Salinas: “Le queda por decir, quizá, lo más importante a Baena: “e otrosí que sea amador e que siempre se precie o se finja

de ser enamorado”. Y así, quedó “proclamado el estado de enamoramiento como condición esencial del poeta, si bien Baena, en palabras preciosas para entender esta clase de poesía, no se cuida mucho de que el amor sea sentido o fingido”, “acepta la ficción de amar como fuente de poesía, con el mismo título que el amor sentido verdaderamente. El poeta más que un enamorado de veras, es un *representante* de la pasión amorosa; que la *represente* bien es lo que vale, ya la sienta de verdad, ya se precie de sentirla, ya la finja” (p. 33).

Por otra parte, según Salinas, los autores más conocidos de Manrique fueron dos:

—En el marqués de Santillana, por ejemplo, se advierte claramente “el servicio de amor, la actitud de rendida sumisión del enamorado a la dama” que así se manifiestan: *Pero al fin faces señora / como querades, que yo / non seré punto nin ora / sinon vuestro, cuyo só. / Sin favor o favorito / me tenedes, / muerto si tal me querades / o guarido* (p. 34). También aparece “la situación de inestabilidad propia del estado amoroso”: *Deseando ver a vos / gentil señora / non he reposo por Dios, / punto ni ora*. “Y la localización de esa inestabilidad entre los dos polos de la vida y la muerte, aparece de este modo en Santillana”: *E viviendo muero e peno, / de la vida soy ajeno / e de muerte non esquivo.*” (p. 35).

“Sin duda, es importante en este sentido, la personalidad de Gómez Manrique, cuyo parentesco con su sobrino Jorge no fue sólo de sangre, sino de espíritu y vocación poéticos” (p. 35). Asegura Salinas que su “*Carta de amores* es casi un compendio de actitudes propias de la *cortesía lírica*”; Gómez Manrique acata el mandamiento fundamental: “servir”: *En tanto que vivo fuere / desto puedes cierta ser, / que te tengo de querer / e servir cuanto pudiere*. Y también, en otro poema: *No señora desampares / a quien sin duda te quiere / que tanto mientras viviere / haré lo que tú mandares.* (p. 36).

Pasó el tiempo y hacia fines del siglo XX, se publicaba *Poesía*, la obra de Manrique<sup>11</sup>, editada por Vicente Beltrán y precedida por un estudio de Le Gentil, quien analiza *La lírica peninsular a finales del siglo XV*, y explica que a mediados de esa centuria tuvieron lugar importantes transformaciones en la lírica española, el *Cancionero de Estúñiga* (h.1460-1463) y el *Cancionero general* (1511) así lo demuestran. Se advierte “un retorno a la poesía amorosa, en especial a los temas más desolados: la cruel indiferencia de la dama, la separación o la ausencia; así como la desesperación que causa.”

También surge en el *Cancionero de Baena* la predilección por la poesía lírico-narrativa o didáctica; los decires morales, filosóficos o religiosos se multiplican, la alegoría goza de más favor que nunca, coronaciones y elogios simbólicos suceden a las visiones y numerosos recuerdos mitológicos. En el *Cancionero de Estúñiga*, en el *Cancionero General* de Hernando del Castillo o en los *Cancioneros* particulares que siguen a la

<sup>11</sup> Jorge Manrique, *Poesía*. Edición de Vicente Beltrán. Estudio preliminar de Pierre Le Gentil, Barcelona, Crítica. Biblioteca Clásica, vol. 15, 1993.

recopilación de Baena, hay pocos pensamientos y temas nuevos; en cambio, lo que llama la atención es el tono quejumbroso y alambicado de la poesía subjetiva y el carácter cada vez más erudito, a veces incluso humanista de la poesía grave. Se renuncia a la maestría mayor —las *coblas unissonans* de los provenzales—, que es un refinamiento imposible en los largos decires como las *Trescientas* de Juan de Mena. La misma estrofa de ocho versos se simplifica gracias a la adición de una cuarta rima. Así

se liberan de todas las obligaciones incompatibles con las necesidades de una lírica para el recitado. En las estrofas más cortas y sobre todo en las estrofas aisladas o *esparsas* (p. IX), los poetas se empeñan en seguir luciendo su ingenio y su maestría, buscan estrofas de construcción complicada y novedosas combinaciones de rimas, en consecuencia, junto a formas usuales y preferidas por su sencillez, se encuentran numerosos esquemas raros y, a veces, únicos. Pero, uno de los rasgos más característicos de la lírica peninsular a fines del s. XV es, sin duda, el creciente favor del que gozaban entonces los géneros de forma fija, la *canción* y el *villancico*. Las palabras son nuevas y reemplazan al antiguo vocablo gallego “cantiga”, todavía usado en el *Cancionero de Baena*. Al igual que las cantigas, la canción y el villancico constan de un estribillo seguido de una o más estrofas, cada una de las cuales comprende dos partes, una independiente y la otra vinculada al estribillo. La canción que por lo común no tiene más que una estrofa, se distingue por su tono cortés y culto; el villancico, de longitud variable, a menudo presenta por el contrario un carácter popular.

Después del gran auge de los decires, se estableció poco a poco una especie de equilibrio entre la lírica recitada y la lírica cantada, entre los géneros estróficos y los géneros de forma fija. Eso no quiere decir que canciones o villancicos fueran siempre cantados, pero eran los únicos a los que se ponía música, por ejemplo, el *Cancionero musical de palacio*. Después de 1540, siguiendo el ejemplo del marqués de Santillana, en los medios cortesés no desdeñan ya las formas más sencillas de la canción de danza, se recopilan y se imitan estos poemas. Se utilizan así antiguos estribillos, que se glosan con afectada sencillez en las estrofas de un villancico, y sin duda los músicos aprovechaban también algunas melodías venerables que el pueblo todavía recordaba, después de muchas generaciones. Un género nuevo, pero culto, surgiría como consecuencia de esta costumbre: la glosa (p. X).

El villancico y la canción, variaciones sobre un estribillo inicial que sirve de tema y que a menudo se toma de otro poeta o de una tradición anónima, son ya verdaderas glosas, pero se acostumbra reservar este nombre para las composiciones que toman como punto de partida una obra entera, en general, una canción de una estrofa, y lo comentan en detalle en una serie de estrofas nuevas, en las que reaparecen sucesivamente, en determinados lugares fijos, todos los versos del modelo elegido. Este género tuvo tal éxito, que los poetas de la escuela italianizante lo cultivarán aún en el s. XVI (p. XI).

La noción completamente feudal del servicio de amor parece haber evolucionado algo con el tiempo.

Todos los grados que los provenzales distinguían en el vasallaje amoroso (*fenhedor*; *pregador*; *entendedor*; *drut*) no tienen otra razón de ser que el triunfo del tema de la *dame sans merci*. “Además, en otro tiempo, el amor exigía la proeza, el valor; imponía pruebas tanto al valor como al corazón. En Francia y en España la poesía lírica no insiste ya demasiado en las cualidades militares del amante. En un Petrarca o un Machaut este silencio se entiende, mas para Le Gentil resultaba menos explicable en los poetas castellanos y portugueses, en su mayoría grandes señores y muy aficionados a las novelas caballerescas y los torneos, pero las virtudes de que se jactan en sus composiciones líricas, por lo general no tienen nada de militar. Son fieles, sumisos y discretos; no cuentan ya con sus hazañas para hacerse amar. Creían incluso que a sus ojos una reputación literaria tenía más mérito que la gloria de las armas y que el amor mismo: ¿no intentan acaso, ante todo, demostrar lo agudo y sutil que es su ingenio? Le Gentil se detiene después en la “invencible timidez del enamorado en presencia de su dama ¿Cómo no temer un rechazo que aumentaría una pena ya de por sí tan cruel? (p. XIII).

Añade Le Gentil que “eso es lo que Manrique deja entender con su virtuosismo habitual” (20, 7-12): *Porque alguna vez hablé [...] que más callando muriera*” (en *Poesía*, p. XIV); más que las perfecciones de la dama, (p. XV), más que los efectos contradictorios del amor o las cualidades que éste exige, lo que se celebra es el largo “martirio del enamorado”; requerimientos y quejas desoladas se suceden sin interrupción, monótonas, pese al indiscutible virtuosismo de los poetas.

En cuanto al tema de la *dame sans merci*,

este pesimismo de la lírica peninsular del s. XV tiene orígenes complejos, a veces bastante lejanos, puesto que en muchos trovadores del *Cancioneiro da Ajuda* encontramos planteamientos que anuncian ya claramente los de la época del *Cancionero General* y del *Cancioneiro Geral*. (p. XV). En el s. XV, en todo caso, se explotan abundantemente todos los recursos de este tema.

Para ellos, “vale más la muerte que una vida semejante... y agregan que “una vida sumida en la desesperación es una verdadera muerte, mientras que en realidad la muerte traería la liberación”. Prefieren el color negro, ponen así “su indumentaria en armonía con el luto de su pensamiento” (p. XVIII), por ejemplo, la esparsa de Alonso de Cardona: “Pues me mató disfavor, / porque el mal se vea cierto / traygo negro con dolor, / porque es la propia color / que debe cubrir al muerto!” (p. XIX).

Los reproches a la vida y a la muerte son muchos: Juan de Mena concluía así uno de sus decires: “Para esto no deviera / yo nacer, / para amar y en tal manera / fenecer”. Se quejan porque la muerte es demasiado lenta”, así en Manrique: “No tardes, muerte, que muero; / ven, porque biva contigo; / quiéreme, pues que te quiero, / que

### El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

con tu venida espero / no tener guerra conmigo” (p. XXI). Hay semejanzas con la poesía francesa, pero además hay imitaciones del *Canzonere* de Petrarca.

Afirma Le Gentil que, al parecer, Manrique no fue el creador de la estrofa musical que utiliza y a la que su nombre ha quedado unido; tampoco, es el primero en haber tratado en un elogio fúnebre, el tema de la vanidad del mundo; no inventó el movimiento famoso del *ubi sunt*, pero su mérito radica en la sinceridad y luego en la composición y el estilo. Manrique ha transformado el tema en un sentimiento verdadero que le pertenece por derecho propio. Después, una serie de variaciones musicales marcan los movimientos de la meditación, puntuada, como a intervalos rítmicos, por el retorno del motivo principal; y las comparaciones llenas de simplicidad y de precisión, las fórmulas concisas y firmes acaban por crear una atmósfera verdaderamente lírica” (p. XXVII).

En *Poesía*, Vicente Beltrán, bajo el título: *Al servicio del amor*, sostenía que

la poesía cortesana es [...] fruto de un ambiente social, una corte real o señorial, que marca profundamente todos sus productos. Por ello, géneros dialogados, motes..., no tienen sentido con frecuencia “fuera del entorno inmediato para el que fueron creados”. Hay grandes diferencias entre el concepto de ‘poesía’ que en la actualidad, es fundamentalmente, manifestación de “la subjetividad” y la experiencia colectiva que significaba en tiempos medievales, tener un público siempre inmediato, por lo que la comunicación entre “autor y receptor” era personal y directa (p. 3).

Recordaba Vicente Beltrán que la teoría literaria del medioevo conocía muy pocos recursos para la articulación del poema en un conjunto unitario, y de todos ellos, la alegoría ocupaba un lugar preeminente desde fines del siglo XIII, sobre todo en los poemas largos y complejos. En la obra de Mena y Santillana, “la alegoría giraba en torno a figuras abstractas, de temas morales o eruditos” (p. 7 y ss.). Hay tópicos que aparecen con frecuencia, la carta de amor, el diálogo con la misma o con el mensajero; el memorial (documento con una solicitud) y, por cierto, casi sin excepción aparece el servicio de amor. Las circunstancias de la vida galante crearon las ‘esparsas’, basadas en el ingenio, sobre equívocos a veces; eran frecuentes además los “epigramas galantes”, elogios de la dama, dentro “del plano de la mera galantería” (p. 13). Subraya Vicente Beltrán “el importantísimo uso de la imagen, lo más original de su aportación a la poesía cortesana”. Sobre todo en los poemas referidos al amor, es muy frecuente el uso de parejas de antítesis. Insiste en que

la importancia que pueda tener hoy la poesía de Jorge Manrique estriba, tanto como su valor histórico, en su validez estética. Y ésta se basa en una fe ilimitada en la eficacia de la palabra; la construcción literaria de sus poemas estriba en la concisión y la eficacia de la palabra poética, basada en la retórica de la repetición léxica y [—agrega Vicente Beltrán] escasamente afín a nuestra sensibilidad.

Ha llegado el momento de retomar el título de este trabajo “El *Cancionero* de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas” y creo que podemos asegurar que, en verdad, la tuvo. En forma peculiar, quizá, según adelantábamos, en cuanto a que no se trata de una auténtica influencia del *Cancionero*, considerado como conjunto de poemas y autores.

La repercusión del *Cancionero* de Hernando del Castillo de 1511 en Pedro Salinas se registra, por una parte, en las varias resonancias que irán apareciendo ante el lector a medida que lea, y relea, las sucesivas páginas de la obra de Pedro Salinas: *Jorge Manrique o tradición y originalidad*.

Al comienzo de su estudio sobre la obra del poeta, Salinas afirma que: “Leer a Jorge Manrique completo en una edición que recoge entera su breve obra lírica, es una de las venturas más extrañas que aguardan al aficionado a la poesía”.

Digamos, ante todo, que nunca sabremos con exactitud si esas palabras al empezar su libro tuvieron cierto matiz humorístico o, tal vez, levemente irónico, ya que Salinas, al menos hacia el año en que publicó su libro, tenía escrita y publicada la mayor parte de su obra, nada frecuente en un “aficionado a la poesía”.

Seguramente, llama la atención que Salinas, poeta y crítico, adjudique a “la primera mitad del libro”, aquello de “ni del todo entretenida, ni aburrida del todo”. Es decir, así le han parecido los poemas de amor; opinión que, sin duda, deja al lector con impresiones nuevas ante un texto algo desconcertante. Varias veces, Salinas nos ha obligado a pensar lentamente: en los títulos, por ejemplo, que al principio no siempre resultaron claros. Más tarde, sin embargo, fueron adquiriendo su significado exacto: así, entre otros casos, el oxímoron del título en *Seguro azar* destinado a anunciar que la seguridad en sí no existe, sobre todo acompañada por lo inasible del ‘azar’. O, en el caso de *La voz a ti debida*, que después entenderemos que recuerda el gran dolor de Garcilaso, o en aquel libro de publicación póstuma —cuyas cinco sílabas a modo de título permiten imaginar la angustia y tristeza de sus versos— llamado *Largo lamento...*

Sin embargo, más adelante, a medida que Salinas retome, profundice y ejemplifique la tradición de amor, sin declararlo explícitamente, no podrá ocultar que sus puntos de vista van cambiando. Es evidente que procuró mencionar con objetividad nombres fundamentales insertos en la tradición de amor, como Baena, Santillana, Gómez Manrique, entre otros, para ir profundizando el sentir y la obra de poetas incluidos en el *Cancionero* castellano de 1511, y poder valorar, de otro modo, los versos de Manrique. Así, Salinas debió admitir que: “por dondequiera que la miremos, esta poesía amorosa de Manrique, realizada en breves poemas, de aspecto a veces ligero, abunda en correspondencias lógicas internas, y tomada en conjunto tiene aires de una construcción intelectual bien diseñada”.

Pero, además, antes de ocuparse de “La tradición literaria de la muerte”, Salinas valora los poemas de amor de Manrique, al decir:

## El Cancionero de Hernando del Castillo de 1511 y su repercusión en Pedro Salinas

Jorge Manrique vivió en la plena tradición poética de su tiempo. Su lírica amorosa la tengo por el mejor compendio en verso castellano de toda la doctrina del nuevo amor. Ningún elemento se echa de menos en esa abreviada construcción poética: ni la divinización, ni la servidumbre y sus deberes, ni el estado de permanente inestabilidad, con sus goces, ni el juego conceptual con la muerte. Todo está allí, como en un muestrario primorosamente trasladado de dechados antiguos. Y, sin embargo, a pesar de todo lo que diga el análisis, nuestra sensibilidad no se engaña, cuando nota lo que falta: y es la incorporación total del autor, la adhesión de su ser entero a la obra que está escribiendo (p. 42).

La observación leída puede ser muy cierta, sin duda, aunque resulte de difícil comprobación. Además, nos han quedado como una advertencia dejada al pasar sin demasiada importancia, palabras que, sin embargo, pueden resultar reflexión primordial de Salinas, al juzgar positivamente los poemas de Manrique:

“No son estos poemas, aunque leídos sueltos puedan engañarnos, livianas poesías ocasionales, que vuelan cada una por su lado y nos descarrían la atención por varios caminos divergentes, no.” (p. 21).

¿Cuál es la idea fundamental que Salinas ha querido transmitir?: “estos poemas, leídos sueltos *podrían* engañarnos” (Tampoco sabremos con certeza, si Salinas quiso evocar su primera experiencia como lector de Manrique...).

Sea como fuere, Pedro Salinas, creador de *Presagios*, de *Fábula y Signo*, o de *Razón de amor*, de *El Contemplado*, entre algunos de los títulos de su excelente producción, pudo captar y entender cuáles fueron los valores de los poetas nucleados en el *Cancionero* castellano de 1511, en especial de Jorge Manrique, y así expresó su admiración:

Las poesías eróticas de Manrique, con sus ademanes de graciosa melancolía, con su aire fugitivo y delicado, apuntan todas a un foco central. Existen todas en relación con un principio común, que es una concepción orgánica y coherente de la vida sentimental. La cual a su vez actúa de centro de la actividad vital entera del hombre. En suma, por entre todos esos mariposeos retóricos, así como el que no quiere la cosa, el poeta nos deja ver que está en posesión de una visión propia y definida del mundo; la existencia humana es un servicio del amor, y en ese servicio hallan cumplido campo de acción las virtudes todas del individuo, servir al amor es un camino de perfección, aunque bien doloroso. Desinterés frente a egoísmo, paciencia frente a arrebatado, obediencia frente a soberbia, nobleza frente a traición. Es el camino de la superación de las flaquezas, es la vía de la perfección del hombre. Por ese *estado de amante* se va a lo máximo del rendimiento de las nobles potencias humanas. (*Jorge Manrique o tradición y originalidad*, p. 22).

Por lo que la posible repercusión del *Cancionero* castellano de 1511, en Pedro Salinas, se ha enaltecido y transformado en auténtica admiración.