



## *Juan de Valdés y la poesía de cancioneros*

Miguel Ángel Pérez Priego

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

Instalado, como ha dicho Lore Terracini, a medio camino entre el *Proemio* de Santillana y el donoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote<sup>1</sup>, Juan de Valdés fue seguramente el tratadista más original, documentado y sugerente de todo el Renacimiento español en sus juicios lingüísticos y literarios. Valdés quiere establecer su doctrina gramatical primordialmente a partir del uso de la lengua, no sobre los libros y la literatura, cuyas autoridades y modelos han faltado en castellano:

«[...] también la tengo [la lengua castellana] por más vulgar, porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca [...] y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien scriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre [...] se pudiesse aprovechar de su autoridad»<sup>2</sup>.

(p. 123)

No obstante, serán muy frecuentes las reflexiones y juicios literarios que incorpore a su obra. Unas veces, pocas, para reseñar algún uso, alguna expresión que le parece criticable. Y otras, las más, cuando es interrogado expresamente por sus interlocutores en el *Diálogo de la lengua* acerca de los autores que han escrito en castellano. De todo ello, como es notorio, resulta un cuerpo de doctrina crítica de gran interés histórico, tanto por lo temprano de los juicios y valoraciones, como por lo certero y agudo de muchos de ellos, al igual que por las numerosas noticias y datos literarios que proporciona.

En tres categorías podríamos clasificar esos juicios críticos valdesianos: los referidos a la poesía, al teatro y a la prosa (en la que habría que distinguir aún la prosa de ficción, o narrativa en general, y la que llamaríamos prosa doctrinal, encuadrando en ésta la historia y las traducciones). En lo que sigue, quisiéramos analizar con algún detenimiento los concernientes a la poesía, quizá los más ricos en noticias y estimaciones críticas, por lo demás, no siempre bien desentrañadas ni apreciadas por los editores y estudiosos valdesianos.

La poesía no parece interesar mayormente a Juan de Valdés y, en efecto, sus juicios sobre los que llama «ruines trabadores» no resultan muy alentadores. Las coplas y versos de los poetas cancioneriles son siempre aducidos para señalar en ellos algún defecto, particularmente su superfluidad y ambigüedad en el uso de la lengua. Entiende Valdés que muchos estropean la lengua, abusan de ella e introducen numerosos elementos innecesarios por mero capricho y artificio poético. Así, por ejemplo, la *a*-proclítica, que aparece en versos como éste del *Cancionero general*. «¡O qué dichos *atán* vanos!», y de la que dice terminantemente Valdés: «aquella *a* es superflua, y que en coplas la ponen por henchir el verso los ruines trabadores» (pp. 157-158).

De igual modo, le resulta criticable el uso que hacen los poetas de determinados vocablos, que no se usarían en prosa y que resultan más bien arcaicos y afectados, como *ledo* por *alegre*, *maguera* por *aunque* o *membrar* por *acordar*, como ocurre en ejemplos del bachiller de la Torre («Triste, ledo, tardo, presto»), de Juan Rodríguez del Padrón (la célebre canción que comienza «Bive leda si podrás»)<sup>3</sup>, o de alguna copla no identificada del *Cancionero general* («Maguer que grave te sea») (pp. 203-204). Cosa parecida le sucede con *acostamiento* y *salario*, a propósito de lo cual cita «una copla muy galana que un cavallero embió a un gran señor de Castilla» que le rogaba viviese con él y le daría buen *acostamiento*:

«Diez marcos tengo de oro  
y de plata cientiochenta,  
buenas casas en que moro  
y un largo cuento de renta;  
diez escuderos de cuenta,  
de linaje bien contento;  
de señor no *acostamiento*,  
qu'es lo que más me contenta»<sup>4</sup>.

De manera semejante, encarece el arte de una coplilla tradicional (el «cantarcico sabroso», citado por Marcio, que dice: «La dama que no mata ni prende, tírala dende») y critica el uso de dos vocablos en ella empleados, *halagiüeña* y *çahareña*:

«Ha de ser tan a la mano,  
tan blanda y tan *halagiüeña*,  
la dama, desde pequeña,

que sepa caçar temprano,  
y si su tiempo loçano  
çahareña la desprende,  
tírala dende»<sup>5</sup>.

Sobre la misma copla volverá poco más adelante, a propósito de la expresión o «palabrilla» *no sé qué*.

[MARCIO] «La dama boquicerrada,  
sorda y muda, *no sé qué*,  
no sé para qué se fue  
entre las otras criada.  
La necia desamorada  
que nada no da ni vende,  
tírala dende.

VALDÉS.- ¿Adónde diablos avéis aprendido esas coplas?

MARCIO.- Qué sé yo. Entre vosotros.

VALDÉS.- Nunca las oí. ¿Sabéis más que las dos que avéis dicho?

MARCIO.- Sí, sé otra.

VALDÉS.- Dezidla.

MARCIO La dama que dama fuere  
de las de dar y tomar,  
solamente con mirar  
ha de matar do quisiere;  
matar y mostrar que muere;  
si desto no se l'entende  
tírala dende.

VALDÉS.- En extremo me contentan. Oxalá uviera hecho más el que hizo éssas [...].»

(pp. 231-32)

Son del gusto de Valdés, en cambio, la agudeza y galanura de algunos juegos anfibológicos, como el de esta copla -hecha a un caballero que montaba un caballo flaco y al que le molestaba que se burlasen de él-, sobre el doble sentido de *correr* («demás de

su propia sinificación que es *currere*, tiene otra y es ésta, que dezimos que 'se corre uno' quando, burlando con él y motejándolo, se enoja», pp. 211-212):

«Vuestro rocín, bien mirado,  
por compás y por nivel,  
os es tan pintiparado  
en lo flaco y descarnado  
que él es vos y vos sois él;  
mas una cosa os socorre  
en que no le parecéis:  
que él de flaco no corre  
y vos de flaco os corréis»<sup>6</sup>.

(pp. 211-12)

o el de esta otra, sobre el juego de palabras [*h*]ostia «eucaristía» y ostia «ostra», de la que fue autor Antonio de Velasco y cuyos primores poéticos explica con todo detalle Valdés:

«[...] passava un día de ayuno por un lugar suyo, adonde él a la sazón estava, un cierto comendador que avía ido a Roma por dispensación para poder tener la encomienda y ser clérigo de missa, lo qual el comendador mayor, que se llamava Hernando de Vega, contradezía; y no hallando en la venta qué comer, embió a la villa a don Antonio le embiasse algún pescado. Don Antonio, que sabía muy bien la historia, entre dos platos grandes luego a la hora le embió una copla que dezía:

*Ostias* pudiera embiar  
d'un pipote que hora llega,  
pero pensará el de Vega  
que era para consagrar.  
Vuessa merced no las coma,  
de licencia y'os despido,  
porque nunca dará Roma  
lo que niega su marido.

Y avéis de notar que en aquel *Roma* sta otro primor, que aludió a que la reina doña Isabel, que tenía las narizes un poco romas, aunque mostrava favorecer al comendador, al

fin no lo favorecería contra la voluntad del rey su marido»<sup>7</sup>.

(pp. 212-213)

o el de esta otra copla, sobre el doble significado de *cuerda*, también de Antonio de Velasco:

*Cuerda* quiere dezir *prudente*, y también lo que el latino dize *funis*; desta equivocación se aprovechó galanamente don Antonio de Velasco hablando del juego de la pelota (donde, como sabéis, se juega por encima de la cuerda) en una copla que hizo a don Diego de Bovadilla, que hazía profesión de servir a una dama, hija del señor de la casa donde se jugava. La copla dezía assí:

Don Diego de Bovadilla

no se spante, aunque pierda,  
siendo su amiga la *cuerda*  
ganar fuera maravilla.  
Él sabe tan bien servilla  
y sacar tan mal de dentro  
que stá seguro Sarmiento»<sup>8</sup>.

copla que asimismo contiene otro juego anfibológico con el doble sentido de *falta*:

«*Falta* sirve, como sabéis, para el juego de la pelota, también como para dezir: "Malo es Pasqual, mas nunca le falta mal". A estas dos sinificaciones aludió don Antonio de Velasco en una copla que al mesmo propósito de la otra hizo a un cavallero de la Casa de la Cuerda, que era tenido por poco sabio; la qual dezía assí:

El de la cuerda a mi ver

allí no ganará nada;  
si no es *falta* de tomada,  
será *falta* de saber;  
tantas le vemos hazer,  
y de ver que son sin cuento.  
no vaya a cas de Sarmiento»<sup>9</sup>.

Curiosamente también parece disculpar Valdés la condensación y agudeza sentenciosa de los epitafios poéticos, género particular de la poesía fúnebre, de larga tradición literaria y muy frecuentado por los poetas del siglo XV y, por boca de Torres, cita «el más celebrado que tenemos»:

«Aquí yaze sepultado

un conde dino de fama,  
un varón muy señalado  
[leal, devoto, esforçado];  
don Perançúrez se llama,  
el qual sacó de Toledo  
de poder del rey pagano  
al rey que con gran denuedo  
tuvo el braço rezio y quedo  
al horadar de la mano»<sup>10</sup>.

Dentro de la poesía del siglo XV, del mayor interés son sus juicios sobre Juan de Mena, en cuya producción separa claramente el *Laberinto* y la poesía amorosa. Al primero lo considera plausible en cuanto a la «doctrina y alto estilo» (cabe interpretar, en cuanto al tema y a la categorización retórica del poema); en cuanto al decir (la elocución), en cambio, le parece oscuro debido al inmoderado uso de vocablos groseros junto a otros muy latinos:

«Pero porque digamos de todo, digo que de los que an escrito en metro dan todos comúnmente la palma a Juan de Mena, y a mi parecer, aunque la merezca quanto a la doctrina y alto estilo, yo no se la daría quanto al dezir propiamente ni quanto al usar propios y naturales vocablos, porque, si no m'engaño, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus *Trezientas*, en donde quiriendo mostrarse doto, escribió tan oscuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrían desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos, como son *rostro jocundo, fondón del polo segundo y cinge toda la sfera*, que todo esto pone en una copla, lo qual a mi ver es más escribir mal latín que buen castellano».

Conviene precisar, sin embargo, que la copla que severamente critica Valdés no corresponde en realidad a las «oscuras» *Trescientas*, sino que se trata de la primera estrofa de otro poema del cordobés, la *Coronación del marqués de Santillana*

(«Después qu'el pintor del mundo / paró nuestra vida ufana, / mostraron *rostro jocundo*, / *fondón del polo segundo*, / las tres caras de Diana; / e las cunas claresçiera, / donde Júpiter nasçiera, / aquel fijo de Latona / en un chatón de la zona, / *que ciñe toda el espera*»). Los «vocablos grosseros» y «los muy latinos» son los arcaísmos y los latinismos, pormenorizadamente analizados en el estudio clásico de M.<sup>a</sup> Rosa Lida de Malkiel, que, como asimismo mostró Fernando Lázaro Carreter, resultan tantas veces potenciados e inducidos por la poética del arte mayor<sup>11</sup>.

El juicio sobre los poemas de amores menianos es aún más decidido y favorable, a pesar de su laconismo:

«En las coplas de amores que stan en el *Cancionero general* me contenta harto, adonde en la verdad es singularísimo».

Es éste uno de los envites críticos quizá más comprometidos del *Diálogo*, aunque revelador de un afinado gusto poético. En realidad, Valdés sólo podía conocer una parte de la poesía amorosa de Juan de Mena, que era la divulgada en las sucesivas ediciones desde 1511 del *Cancionero general*. Eran en total unos diez poemas, todos decires de patética queja o de meditado análisis de la pasión amorosa. De ellos ciertamente el *Cancionero general* no ofrecía el texto más puro y fiel, sino que había introducido llamativas correcciones, eliminando, por ejemplo, las arriesgadas hipérbolas sacroprofanas originarias<sup>12</sup>. Se trataba, de todos modos, de una poesía muy reflexiva y cerebral, casi pensamiento de amores, escrita además en un lenguaje conceptuoso y agudo, pero escasamente latinizante, que pudo contentar harto a Juan de Valdés.

Indulgente y contemporizador viene a mostrarse igualmente con otros poetas del *Cancionero general*, como Garci Sánchez de Badajoz, el bachiller de la Torre, Guevara y el Marqués de Astorga:

«En el mesmo *Cancionero* ay algunas coplas que tienen buen estilo, como son las de Garci Sánchez de Badajoz y las del Bachiller de la Torre y las de Guevara, aunque éstas tengan mejor sentido que estilo, y las del Marqués de Astorga».

Son éstos también poetas de amores y trovadores conceptuosos, cuyas coplas aparecen recargadas de agudezas y juegos verbales, lo que ciertamente no dejaba de complacer a nuestro crítico<sup>13</sup>.

El juicio más favorable de toda la poesía del siglo XV se lo merecen, como era de esperar, las *Coplas* de Jorge Manrique (no recogidas, sin embargo, en el *Cancionero general*, que era del que hasta aquí venía hablando), en las que pondera tanto la sentencia como el estilo:

«Y son mejores las de don Jorge Manrique que comienzan "Recuerde el alma dormida", las cuales, a mi juicio, son muy dinas de ser leídas y estimadas, assí por la sentencia como por el estilo».

Se trata ya, claro es, de un lenguaje poético sin excesos verbales y en el que fácilmente se acomoda el estilo a la sentencia. Tal es su ideal de poesía sin afectación, no forzada en la expresión y próxima a la naturalidad de la lengua hablada. Las buenas coplas serán las de clara sentencia a la que cómodamente se plieguen los vocablos y el estilo, y en las que ni el metro ni la rima rompan la naturalidad de la expresión:

«Por buenas [coplas] tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos acomodados a ella, buen estilo sin superfluidad de palabras y sin que aya ni una sílaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante; y por malas tengo las que no son desta manera».

La falta de claridad en la sentencia y la superfluidad de palabras serán, por consiguiente, los defectos que principalmente acechen a la expresión poética. Ejemplo de lo primero puede ser el villancico que dice reinaba entre los músicos cuando él salió de España:

«Pues que os vi, merecí veros,  
que si, señora, n'os viera,  
nunca veros mereciera, [...]».

cuyo primer verso sugiere que debe corregirse por «Porque os vi *merezco* veros», para que «la sentencia estuviera clara y amorosa» y no haya contradicción de sentido con los dos versos siguientes. Ejemplo de lo segundo le parece alguna expresión de la célebre canción de Florencia Pinar:

«Destas aves su nación  
es cantar con alegría,  
y de vellas en prisión  
siento yo grave pasión  
sin sentir nadie la mía»<sup>14</sup>.



en la que ciertamente considera impropio y forzado por el consonante el vocablo *nación*, con el sentido de natural condición; o alguna de esta otra canción:

«Ninguno haga mudança  
por mal que vea de sobra,  
mas tenga tal esperança  
que lo que razón alcança  
la vida todo lo cobra»<sup>15</sup>.

«adonde puso *de sobra* por sobrado o *demasiado*, solamente por la consonancia de *cobra*».

Como vemos, las fuentes de información poética que maneja Valdés son muy diversas. En primer lugar, los grandes poetas del siglo XV: Juan de Mena y sus *Trescientas*, muy editadas, y Jorge Manrique y sus *Coplas*, también muy divulgadas en impresiones y glosas. No menciona, sin embargo, al Marqués de Santillana, cuya obra había sido realmente poco editada (apenas los *Proverbios* y el *Bías*) y de la que la parte que quizá más podía interesarle (las serranillas y los sonetos) había quedado recluida en los cancioneros de escritorio y era prácticamente desconocida en el siglo XVI<sup>16</sup>. A los *Refranes* que suelen atribuirse al Marqués, es posible que aluda cuando advierte que los refranes castellanos, frente a los griegos y latinos, «son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras el fuego hilando sus rucas». Y es seguro que tenía en mente el célebre proemio de los *Proverbios* cuando, poco más abajo, pregunta: «¿No avéis oído dezir que las letras no embotan la lança?» (p. 127).

Aparte de estos poetas principales y de otros menos famosos mencionados de pasada, conoce y cita Valdés numerosas composiciones poéticas que gozarían de cierta notoriedad en la época. Alguna, como «La dama que dama fuere», es un estribillo tradicional muy popular y extendido. Las demás son poemas trovadorescos transmitidos por los cancioneros poéticos. Algunas las conocemos sólo por algún cancionero de los hoy conservados, singularmente, el *Cancionero de Palacio* (ms. 617) y el llamado *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, dos copiosísimas recopilaciones poéticas cuatrocentistas -aunque conservadas en dos copias tardías, una del XVI y otra del XVIII- que allegaron materiales de muy diversa procedencia que circularían en cartapacios y copias que pudo conocer Valdés. Hay que decir que las versiones de estos cancioneros fijan mejor y aclaran en muchos lugares los textos poéticos que cita el *Diálogo de la lengua*.

Pero la mayoría de los poemas que menciona y enjuicia Valdés proceden del *Cancionero general*. Éste es el repertorio que mejor conoce y más estima. Todos los géneros en que había clasificado sus inmensos materiales el recopilador Hernando del Castillo, son examinados y comentados uno a uno por nuestro gramático: los *romances*,

con su decir «continuado y llano», quizá así llamados «porque son muy castos en su romance», en los que se cumple cabalmente «la gentileza del metro castellano» que «consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa»; las *canciones*, muchas de decir «baxo y plebeyo»; *los motes e invenciones*, entre las que «ay que tomar y que dexar»; las *preguntas*, «muchas ingeniosas»; y los *villancicos*, que «en su género no son de desechar». Y varios de sus poetas, como vimos, son los que configuran la nómina valdesiana: Garci Sánchez, Guevara, el bachiller de la Torre, el marqués de Astorga y, sobre todos, el Juan de Mena lírico y poeta de amores.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

[Facilitado por la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#) [www.biblioteca.org.ar](http://www.biblioteca.org.ar)

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). [www.biblioteca.org.ar/comentario](http://www.biblioteca.org.ar/comentario)