



## *Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las «serranillas» y los «sonetos»*

Miguel Ángel Pérez Priego

Universidad Nacional de Educación a Distancia (Madrid)

La atenta actitud reflexiva ante la obra poética propia constituye, como creemos haber probado en otro lugar<sup>1</sup>, uno de los rasgos más atractivos y sugerentes de la personalidad literaria del Marqués de Santillana. Tal actitud se manifiesta en una persistente preocupación por la fijación y sistematización de sus escritos, e incluso por la lima y corrección de sus versos. El cancionero de escritorio de hacia 1456, elaborado con ocasión de la demanda de su sobrino Gómez Manrique («Lo qual mi cobdiçia non faze menor / de haver vuestras obras en un cançionero, / siquiera por ser dellas pregonero...») y que podemos reconstruir fundamentalmente a partir de las copias conservadas *Sd* (SA8) y *Ma* (MN8)<sup>2</sup>, revela claramente aquella preocupación. En efecto, a la hora de fijar definitivamente su obra en ese cancionero, Santillana, por una parte, selecciona rigurosamente sus textos y deja fuera un buen número de poemas: los que quizá no eran, según su expresión en el *Prohemio*, «así formados y artizados que de memorable registro dignos parezcan». Por otra, somete muchos de los dados por buenos a una apreciable tarea de corrección que, conforme revela el análisis textual, da lugar a una nutrida lista de «variantes de autor» y hasta a una «segunda redacción» en el caso de algunos poemas<sup>3</sup>.

De todos modos, queda claro que esa actitud ante la obra, no es la de un poeta puro a la moderna -un Mallarmé, un Valéry o un Juan Ramón Jiménez- que conciba el poema como una tarea viva y nunca acabada. Por el contrario, lo que más bien revela son las vacilaciones de un afanado poeta, no muy «doctrinado en letras» ni dedicado en exclusiva al ejercicio de la poesía<sup>4</sup>, que ensaya, tantea, busca caminos y formas, pero se muestra siempre inseguro e insatisfecho. Ese comportamiento un tanto contradictorio,

exigente y titubeante al mismo tiempo, no resultó tampoco el más beneficioso para la transmisión de los textos poéticos del Marqués, muchos de los cuales se dispersaron en los cancioneros colectivos ajenos, en tanto que otros pasaban a recluirse en su cancionero de escritorio. En éste, además, quedaban custodiadas las versiones ya corregidas y pulimentadas, mientras que las que circulaban en la época eran las versiones primitivas y sin enmienda de los cancioneros colectivos (tales son las que recogerá y difundirá, por ejemplo, el *Cancionero general* de Hernando del Castillo). Dos géneros principales de su producción poética, las serranillas y los sonetos, creemos que ilustran perfectamente ese tortuoso proceso de transmisión y recepción que recorre la obra de Santillana.

Las serranillas, son sin duda, el género más popular y celebrado de la poesía de don Íñigo López de Mendoza. No obstante, es el que arroja un menor número de testimonios textuales en los cancioneros de la época. A excepción de la serranilla III («Después que nascí...»), recogida también en el llamado «Cancionero de Palacio», *Sc* (SA7), ninguna de las otras siete famosas (la de Boxmediano, la vaquera de Morana, la mozueta de Bores, Menga de Manzanares, la moza de Bedmar, la vaquera de la Finojosa o la moza Lepuzcana) se halla en ninguna de las compilaciones de la época, y sí sólo en el citado cancionero de escritorio, es decir, en los mss. *Sd* y *Ma* (en éste aparecen incompletas la III, la IV y la VII, y ha desaparecido la VIII por la pérdida de un folio). Las otras dos piezas de la serie, las dos serranillas en colaboración (la serrana de Navafría y la vaquera de Verçossa), seguramente menos estimadas por don Íñigo al no ser enteramente propias, fueron excluidas de ese cancionero definitivo y sólo se conservan en el citado *Sc* (la segunda, aunque incompleta, también en *Sx*, SA10)<sup>5</sup>.

Esa parvedad de testimonios en la transmisión de todo un ciclo poético como constituían las serranillas, hace sospechar que tales poemas no conocieran el cauce de difusión poética más ordinario del cancionero manuscrito, esto es, que no corrieran ni se divulgaran en su tiempo de forma escrita. Y sin embargo, consta que son poemas que gozaron de enorme difusión y popularidad. La serranilla VI, la de la moza de Berdmar («Entre Torres y Canena»), que aún copiaba Gonzalo Argote de Molina en su *Nobleza de Andalucía*<sup>6</sup>, conoció una famosa glosa de Gonzalo de Montalbán, que circuló profusamente en pliegos sueltos del siglo XVI<sup>7</sup>, y vio incluidos sus primeros versos en «ensaladas» de romances y cantares, incluso rehechos a lo divino<sup>8</sup>. La II, la de la vaquera de Morana («En toda la Sumontana»), fue asimismo glosada en unas anónimas y difundidas *Coplas de Antón, el vaquero de Morana*, cuya versión más antigua data quizá de fines del siglo XV<sup>9</sup>, que también corrieron en pliegos sueltos durante el siglo XVI, y como advirtió Menéndez Pelayo, hasta llegaron a inspirar a Lope de Vega su comedia *El vaquero de Morana*<sup>10</sup>. Igualmente, hay muestras, en fin, de que se popularizó la serranilla V, la de Menga de Manzanares (quien no permitía andar por sus dominios «vaquero / nin pastora nin serrana, / sinon Pascual de Bustares»), cuyos dos protagonistas hubieron de prestar sus nombres a la «Menga del Bustar» (o «del Boscar») que se menciona en dos composiciones de serrana del «Cancionero musical de Palacio» (n.º 138; «La más graciosa serrana, / qu'en el mundo no ay su par, / es Menga la del Boscar...»; n.º 301: «Menga, la del bustar, / que yo nunca vi serrana / de tan bonico bailar...»)<sup>11</sup>.

Pero no fue sólo esta difusión conocida y directa de los textos, sino que también, lo que resulta más decisivo, las serranillas de Santillana funcionaron como modelo estructural y poético para diversos autores de la época que se aplicaron al género

(Carvajal Francisco Bocanegra, Fernando de la Torre, Pedro de Escavias). Numerosos componentes artísticos con que éste se consolida (tales: la forma métrica de canción cortés, la variedad y animación del diálogo, el intenso localismo geográfico, la abundancia de elementos descriptivos y coloristas, el motivo del recuerdo de la propia dama cortés en la escena del encuentro con la serrana, etc.) deben, sin duda, su tipificación más inmediata y operativa a las serranillas de don Íñigo<sup>12</sup>.

Si éstas alcanzaron, pues, tan amplia resonancia literaria y no tuvieron, en cambio, una intensa ni continuada transmisión escrita, no queda otra explicación que la de una difusión habitualmente oral y cantada. Las serranillas eran, en efecto, unos poemillas ocasionales y ligeros, que se componían en la corte ante un auditorio cortesano y diverso, y en las que, con cierto aire apicarado y cómplice, se relataban aventuras viajeras -más o menos procaces, más o menos idealizadas- de amoríos serranos. Ese carácter semicolectivo y palaciego es el que explica, entre otras cosas, que existan serranillas compuestas en colaboración (en las dos suyas, Santillana cruza respectivamente sus versos con don Rodrigo Manrique y García de Pedraza, en una, y con Gómez Carrillo de Acuña, en la otra) o que el poeta particular con alguna frecuencia se dirija expresamente al auditorio («qual nunca vi dama, / nin otra, señores», «qual tod' / ombre la querría, / non vos digo por hermana», etc.), familiarizado como estaría éste con aquel género de cantares y con sus claves literarias (así se justifica también la «serranilla de recapitulación» de nuestro autor, que toma como referente de sus encarecimientos amorosos a las serranas anteriormente cantadas). Todo ello, en definitiva, es lo que hubo de facilitar que las serranillas del Marqués quedaran fuera de las compilaciones poéticas cancioneriles, puesto que, como sugiere Rafael Lapesa, «acaso fueran tan conocidas que los compiladores de cancioneros no creyeran necesario transcribirlas»<sup>13</sup>. Sólo el propio Santillana, que hubo de tener en alta estima el género y siempre se mostró muy apegado a él (lo cultivó con asiduidad por lo menos entre 1429 y 1440), quiso que quedaran registradas para la posteridad en su definitivo cancionero de escritor.

Problema diferente al de las serranillas es el que plantean los sonetos. Desconocemos las razones y las personas, si es que las hubo, que instaron a don Íñigo a probar en lengua castellana el arte del soneto, y si «con la largueza y soledad del camino», como diría Boscán, se paró siquiera a meditar los riesgos de la empresa. Lo cierto, es que a lo largo de un período de casi veinte años, desde 1438 hasta su muerte en 1458, Santillana no dejó de intentar -aunque con alguna discontinuidad cronológica- el nuevo arte del soneto «al itálico modo», dejándonos escritos nada menos que una serie de cuarenta y dos (esto es, más que Garcilaso). Pues bien, lo sorprendente es que, a pesar de la trascendencia del empeño, estos sonetos no tuvieron continuador ni apenas difusión en la época, ni incluso después<sup>14</sup>. Independientemente de que para explicar ese hecho puedan aducirse también razones de gusto literario, de condicionamientos ideológicos, o se busque la explicación en las imperfecciones, incorrecciones o inmadurez del intento de Santillana<sup>15</sup>, hay ante todo una simple e inmediata respuesta en la transmisión textual: los sonetos de Santillana no se continuaron porque fueron escasamente difundidos y apenas corrieron sus copias en los cancioneros de la época. En efecto, de los cuarenta y dos, sólo un grupo de diecisiete logró una relativa difusión y, por lo que parece, circunscrita al área catalano-aragonesa. Es el grupo que en 1443 o 1444 envía a doña Violante de Prades<sup>16</sup> y que aparecen copiados en cuatro cancioneros colectivos de la época -*Mi* (MN6), *Pa* (PN4), *Pe* (PN8) y *Ph* (PN 12)-, salidos todos del mismo original, y con unos largos y singulares encabezamientos en prosa que tratan de

explicar, aunque no siempre lo consiguen, el sentido o el asunto del soneto correspondiente. Después de esta primera salida y probablemente no satisfecho con la acogida que les fuera dispensada, Santillana mostraría ya siempre una actitud de reserva ante la divulgación de sus sonetos, hasta el punto de que prácticamente los veinticinco restantes quedarían custodiados en su cancionero de escritorio<sup>17</sup> y hasta muchos años después no llegarían a traspasar los reductos de su propia biblioteca.

La prueba más elocuente de esa actitud reservada podemos hallarla en dos cartas que hacia 1454 cruzaron el Marqués y su sobrino Pedro de Mendoza, señor de Almazán. Se encuentran recogidas en el cancionero *YPh* (*YB2*), ms. 489 de la Beinecke Library de la Universidad de Yale, y han sido publicadas por Ángel Gómez Moreno<sup>18</sup>. En la suya, Santillana contesta a una anterior de Mendoza en que le había pedido los sonetos y otras obras:

«Quexades vos porque no vos aya embiado los *Sonetos* [...]. No vos marauilledes de qualquier dilación o sobreseimiento que los homes fagan de las cosas que mucho querrían [...]. Pero más por satisfacer a vuestra demanda que por la dignidad dellos, e de lo demás que en mí toca, e avn por ser vna arte peregrina o por ventura no vsada en estas partes, yo vos embío solamente media dozena dellos de materias diversas».

En su respuesta, Pedro de Mendoza le asegura que no es él quien está quejoso, sino sus propias obras, porque no las divulga y deja así desasistidos a quienes quisieran recibir de él «cosas con que nuestros obnubilados entendimientos despertasen». Y refiriéndose a los sonetos afirma:

«Que diuulgue mi poco sentido Vuestra Magnifiçençia quiere, pues me manda que diga lo que siento de los *Sonetos*. Por complir vuestro mandado, digo que me acaesçe con ellos lo que con la que no se puede alcançar por razón: alcánçase por creencia [...]. Asimismo, dize que esta arte no me paresçerá tanto bien por ser peregrina; e, fablando lo cierto, nosotros somos, señor, los peregrinos e agenos de aquella, ca ella en sí doméstica e graçiosa es».

A la vista de estos testimonios, queda claro que sí existió en determinados círculos poéticos de la época, entre amigos y familiares del Marqués (doña Violante de Prades, don Pedro de Mendoza), un vivo interés y curiosidad por sus sonetos, pero que él mantuvo una vacilante y casi incomprensible actitud de reserva, ante la difusión de esta «arte peregrina y por ventura no usada en estas partes». Ello le llevó a medir con cuentagotas su publicidad y a dejar la mayoría de ellos recluidos en el cancionero de escritorio (es sintomático que la media docena que dice haber enviado a Pedro de Mendoza, no se hallen siquiera recogidos en el cancionero *YPh*, que sí parece contener las demás obras remitidas por el Marqués).

En estas circunstancias, no debe extrañar demasiado que el arte sonetil de don Íñigo no tuviera descendientes ni imitadores, y que su empresa fuera todavía ignorada en el Renacimiento y no le mencionen poetas tan implicados en el asunto de las formas italianas como Boscán o Castillejo (quien sí conocía otras obras suyas)<sup>19</sup>. Únicamente, ya en el último cuarto del siglo XVI, el erudito andaluz Gonzalo Argote de Molina, que hubo de poseer una de las copias del cancionero definitivo de Santillana (quizá el mismo *Ma*), supo de los ensayos pioneros de éste y pudo escribir en su *Discurso de la poesía castellana*:

«No fueron los primeros que lo restituyeron [el endecasílabo] a España el Boscán y Garci Lasso (como algunos creen), porque ya en tiempo del rey don Juan el segundo era usado, como vemos en el libro de los Sonetos y canciones del Marqués de Santillana, que yo tengo»<sup>20</sup>.

Sin duda, fue Argote quien comunicó sus noticias, y hasta prestaría su preciosa pieza bibliográfica a Fernando de Herrera, el cual emite ya este entusiástico juicio en sus *Anotaciones* (1580):

«[...] porque el Marqués de Santillana, gran capitán español y fortísimo caballero, tentó primero con singular osadía y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas: testimonio de esto son algunos Sonetos suyos dignos de veneración por la grandeza del que los hizo y por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo»<sup>21</sup>.

Como muestra, Herrera se decide incluso a transcribir uno de ellos, el célebre soneto XIX (si bien, con algunos significativos arreglos en el texto):

«Lejos de vos, e cerca de cuidado.  
pobre de gozo, e rico de tristeza,  
fallido de reposo, e abastado  
de mortal pena, congoja e graveza.  
Desnudo de esperanza, e abrigado  
de inmensa cuita e visto de aspereza,  
la mi vida me huye mal mi grado,  
la muerte me persigue sin pereza.  
Nin son bastantes a satisfacer  
la sed ardiente de mi gran deseo  
Tajo al presente, ni me socorrer  
La enferma Guadiana, ni lo creo,  
sólo Guadalquivir tiene poder

de me sanar e sólo aquel deseo»<sup>22</sup>.

Esto es, como deja comprobar una simple lectura, el soneto quizá más excepcional de Santillana; el aparentemente más renacentista y petrarquista, construido sobre un ostentoso juego de antítesis, por las que tan atraído se sentía el manierista Herrera en su poesía. Sin embargo, en este caso, los conceptos que maneja Santillana no proceden todos de Petrarca, sino que, como probó Joseph A. Seronde, hay varios imitados directamente de una balada y del *Lay Mortel* de Guillaume de Machaut<sup>23</sup>.

Únicamente esto, las noticias de Argote y de Herrera, es lo que trasciende de los sonetos santillanescos al Siglo de Oro (Juan de la Cueva no hará sino citar, aun sin mencionarlo, el juicio de Argote de Molina: «Primero fue el Marqués de Santillana / quien le restituyó de su destierro / y sonetos dio en lengua castellana», *Ejemplar poético*, epístola II). Todavía en el siglo XVIII no se tienen otras noticias que aquéllas, y Luzán, en su *Poética*, se limita a repetir lo ya dicho por Herrera y a transcribir el mismo soneto<sup>24</sup>. En realidad, no fue más lo que se conoció de los sonetos de Santillana, hasta que en 1844 Eugenio de Ochoa publicó los diecisiete de los cancioneros parisienses y, en 1852, José Amador de los Ríos, el resto de los cuarenta y dos al editar la obra completa del Marqués<sup>25</sup>.

A la vista de estos hechos, habría que concluir que no se trata sólo de que el soneto no se aclimatara en España antes del Renacimiento porque quien inició su empleo lo hizo todavía de forma inmadura y lejos de la perfección de un Garcilaso. Es que, además, el magnífico experimento de Santillana no encontró, hasta muchos años después de su ejecución, cuando ya prácticamente había perdido el efecto de la novedad, su vía de transmisión y recepción literaria.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

---

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

Súmese 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)



**editorial del cardo**