

## Formas de la contrafactura lírica en el *Cancionero de Baena*

Gimena del Rio

Una suma de circunstancias que devendrán históricas y una coyuntura político-social concreta explican el triunfo, desde mediados del siglo XIV, del castellano para la composición de poesía lírica frente al gallego-portugués, lengua que mantuvo un claro dominio en lo que hace a este género durante casi dos siglos en la Península Ibérica. Queda así de manifiesto el descentramiento geográfico que, al menos desde época alfonsí, venía experimentando el gallego-portugués al servicio de los trovadores peninsulares y que se evidencia en la expresa voluntad del conde de Barcelos, bastardo del rey de Portugal, Don Denis, de legar, en su testamento de 1350, la supuesta gran antología lírica por él compilada, a Alfonso XI de Castilla, responsable, siguiendo aquí a V. Beltran, de la ruptura poética del siglo XIV<sup>1</sup>. Pocos años más tarde, el acceso al trono castellano de una nueva dinastía –la de los Trastámara-, y la guerra civil de 1366-1371, abrirán un surco que la batalla de Aljubarrota, en 1385, terminará de profundizar: la autonomía de los reinos castellano y portugués y la identificación de estos con una lengua ya situada geográficamente y común al discurso de la prosa y el verso.

El *Cancionero* compilado por Juan Alfonso de Baena entre 1430 y 1445 y dedicado al rey y poeta Juan II, puede ser entendido, gracias a los trabajos de Oscar Perea, como el muestrario poético más acertado sobre autores y temas pro-Trastámara y como el repertorio más perfecto sobre la adaptación y reformulación de los tópicos, temas y formas de la tradición lírica gallego-portuguesa. De esta serie de continuidades y desvíos es buen ejemplo la respuesta a Ferrant Manuel (PN1-255) del longevo y prolífico Alfonso Álvarez de Villasandino, autor faro de la recopilación baenense, en su condición de primer poeta de la antología y mejor representado (176 composiciones) y desde su centralidad en el texto de la dedicatoria a Juan II –pretexto que, junto con el Prologus Baenensis, abre el cancionero y traza su marco teórico- como “famoso poeta, maestro e patrón de dicha arte”. En la respuesta a Ferrant Manuel el poeta de Illescas se asombra y mofa de que su interlocutor no hiciese uso, en la pregunta que le dirige, de los siguientes artificios compositivos:

---

<sup>1</sup> Item, mando o meu Livro das Cantigas a el rei de Castella” (Braga) Barcelos murió en 1354 desconociendo que el libro nunca llegó a manos del monarca castellano, que había ya fallecido antes de que este testara, permaneciendo así el volumen en tierra portuguesa, de donde supuestamente partió a Italia, en manos del clérigo de Braga, Monseñor António Ribeiro, hacia 1525.

Syn **doble manzobre** fenzillo o menor  
fyn **encadenado dexar o prender**  
que *arte comun* deuedes creer  
que non tiene en fy faber nin valor  
De uerbo partido *maeftrya mayor*  
nin de *macho & fenbra* non vos acorryfies  
**palabra perdida** non la enxerifites  
en vuestros dezires con faña o rrygor

Los aquí apuntados son recursos para la composición de poesía que se hallan explicados en el trecentista *Arte de trovar* gallego-portugués, poética tradía y fragmentaria contenida en el CBN, con sus equivalentes exactos, dobre, mordobre, leixa pren, o palavra perduda, y otros que eran utilizados por los trovadores gallego-portugueses y occitanos, el arte común o rimas unisonantes y la maestría mayor o rimas singulares, el verbo partido o mot partit y la rima de macho y fembra o rims derivatius. La respuesta de Villasandino es casi un *arte de trovar* en praxis que inserta los saberes compositivos de estas tradiciones líricas del pasado en la nueva expresión del castellano y un género lírico que le es propio, como el de las preguntas y respuestas<sup>2</sup>. Sin presuponer una relación de conocimiento directo del *Arte de Trovar* gallego-portugués por parte de los poetas baenenses, cabe destacar que este texto preceptivo dedica además un apartado a la composición por contrafactum o imitación métrico-melódica, o lo que cancioneros gallego-portugueses, a través de unas escasísimas rúbricas que anteceden a ciertas cantigas (por cierto, tardías) se denomina seguir o cantiga de seguir. Dice el arte acerca de este modo de componer adaptando la estructura o, al menos, ciertos componentes estructurales de un texto previo:

*Outra maneira á i en que troban do[u]s homens a que chamam seguir; e chaman-lhe assi porque conven de seguir cada un outra cantiga a son ou en p[alav]ras ou en todo.*

*Otra manera hay en la que trovan dos hombres, a la que llaman seguir; y la llaman así porque conviene que la cantiga siga a la otra en melodía (estructura melódica o métrico-estrófica) o en versos (esta estructura más todas o algunas de las rimas del modelo) o en todo (todo ello más un juego intertextual entre texto origen y texto meta) .*

---

<sup>2</sup> Los artificios a lo que alude son los mismos (textualmente, 'maestría mayor' y 'menor', 'encadenados', 'leixaprén' y 'manzobre') que señala el Marqués de Santillana, su coetáneo, en la carta proemio para hablar del modo en el que los gallegos, portugueses, catalanes y valencianos aprendieron de los lemosines el arte de componer versos.

Al contrario de lo que sucede en la tradición lírica profana gallego-portuguesa, en una gran parte de las rúbricas explicativas del *CBaena*<sup>3</sup> podemos detectar la voluntad de describir la metodología compositiva de ciertas piezas que practican la contrafactura, estableciendo una relación dialógica entre el texto base y el seguido (dezir y dezir en respuesta) y el método (por los consonantes: idéntica estructura métrico-estrófica y todas las rimas del modelo):

<p>PN1-226</p> <p>Este <b>dezir</b> fizo &amp; ordeno miçer françisco ynperial natural de Jenoua estante &amp; morador que fue en la muy noble çibdat de feuilla el qual dezir fizo al naçimiento de nuest ro señor el Rey don juan quando naçio en la çibdat de toro año de m.cccc.v años &amp; es fecho E fundado de fermofa &amp; fotal Invençion E de limadas Diçiones</p> <p>En dos setecientos &amp; mas doll &amp; tres passando el aurora viniendo el dia viernes primero del terçero mell non se fy uelaua ni se fy dormia Soy en boz alta o dulce marya a guiffa de dueña que estauan de parto &amp; dio tres gritos de fy dixo el quarto valed me señora esperaça mia</p>	<p style="text-align: right;">PN1-227</p> <p>Este <b>dezir en rrespuesta</b> fizo el maestro fray diego de valençia de la orden de fant françisco en rrespuesta deste otro dezir &amp; de ençima que fizo el dicho miçer françisco al naçimento dl rrey nro señor el qual dezir el dicho maestro <b>fizo por los conforãtes</b> quel otro Primero E en algunos lugares rretrato al otro</p> <p>En son de figura dezir lo que es es vna espeçia de fylosofia E desta manera fablaron las leys &amp; todos los poetas en fu poetria en tal caffo creçen &amp; naçen oy dia contiendas rroydos &amp; daño muy façto diziendo algũo yo fo el q̄ departo &amp; otro nãguno dezir non fãbria</p>
--	--

El juego es similar al que puede identificarse, aunque carente de rúbrica y comentario, en los cancioneros gallego-portugueses, por ejemplo, entre una cantiga de amor del rey Don Denis y la pieza de un autor de época alfonsí, *Ai, mia senhor, se eu non merecesse* (A 40, B 152) de Martin Soarez. Los textos se copian en los respectivos corpora de los trovadores, lo que hace que el crítico sea quien debe reponer la relación dialógica silenciada entre las piezas (Denis reutiliza el mismo esquema métrico-rimático, la mayor parte de las rimas, así como algunos términos en posición de rima y reelabora el último verso de la primera estrofa: “nunca coita perdesse”):

<sup>3</sup> Más allá del debate acerca de si son o no estas rúbricas de autoría de Baena, ya que el códice que nosotros hoy conocemos es la copia que se manda a hacer en 1461-62 y no sobrevive un solo folio de la primera antología.

A 40, B 152	B 503, V 86
<p>Ai, mia senhor, se eu non <i>merecesse</i>  a Deus quan muito mal lh' eu <i>mereci</i>,  doutra guisa pensara el de <i>mi</i>,  ca non que m' en vosso poder <i>metesse</i>;  mais soubelh' eu muito mal merecer  e meteum' el eno vosso poder  u eu ja máis <i>nunca coita perdesse</i>.</p>	<p>Como me Deus aguisou que <i>vivesse</i>  en gran coita, senhor, des que vos <i>vi</i>,  ca logo m' el guisou que vos <i>oí</i>  falar, des i quis que er <i>conhocesse</i>  o vosso ben, a que el non fez par,  e tod' aquesto m' el foi aguisar  en tal que eu <i>nunca coita perdesse</i>.</p>
<p>E, mia senhor, se m' eu desto <i>temesse</i>,  u primeiro de vos falar <i>oí</i>,  guardaram' en de vos viirdes <i>i</i>,  mais non quis Deus que meu mal <i>entendesse</i>,  e mostroumi o vosso bon parecer  por mal de min, e non m' ar quis valer  el contra vós nen quis que m' al <i>valesse</i>.</p>	<p>E tod est' el quis que eu padecesse  por muito mal que me lh' eu <i>mereci</i>,  e de tal guisa se vingou de <i>min</i>,  e con tod' esto non quis que morresse  porque era meu ben de non durar  en tan gran coita nen tan gran pesar,  mais quis que tod' este mal eu <i>sofresse</i>.</p>
<p>E, mia senhor, se eu morte <i>prendesse</i>,  aquele primeiro dia en que vos <i>vi</i>,  fora meu ben; mais non quis Deus <i>assi</i>,  ante me fez por meu mal que <i>vivesse</i>,  ca min valvera a min mais de prender  morte aquel dia que vos fui veer,  que vos eu visse nen vos <i>conhocesse</i>.</p>	<p>Assi non er quis que m' eu percebesse  de tan gran meu mal, nen o <i>entendi</i>,  ante quis el que por viver <i>assi</i>,  e que gran coita non mi falecesse,  que vos viss' eu u m' el fez desejar,  des enton morte que mi non quer dar,  mais que vivendo peor atendesse.</p>

Como puede verse, a diferencia de lo que sucede en el decir de Francisco Imperial y la respuesta de Diego de Valencia por los consonantes, la cantiga de seguir no siempre implica un juego cortesano entre coetáneos. Este es únicamente preceptivo en el género de la tensó, donde dos poetas tensionan su discurso estrofa a estrofa alrededor de un tema y a través de un molde métrico-estrófico que se establece en la primera copla de la composición, abriendo así un espacio para la creación coautorial basada en la imitación. No obstante, discurso, temas e intenciones se subordinan a la conservación de las rimas que, a lo largo de la pieza, proponga el trovador que tiene el primer turno de habla:

- Pedr' Amigo, quer' ora ãa ren  
saber de vós, se o saber poder:  
do rafeç' ome que vai ben querer  
mui boa dona, de que nunca ben  
atende ja, e o bõo, que quer  
outrossi ben mui rafece molher,  
pero que lh' esta queira fazer ben,  
¿qual destes ambos é de peor sén?

- Johan Baveca, tod' ome se ten  
con mui bon om', e quero-m' eu teer  
logo con el; mais por sen conhecer  
vos tenh' ora, que non sabedes quen  
á peor sén; e pois vo-l' eu disser,  
vós vos terredes con qual m' eu tever;

e que sabedes vós que sei eu qu' én  
o rafeç' ome é de peor sén.

La co-autoría desaparece en la forma de las preguntas y respuestas, clarísimas herederas de la *tenso* y los textos líricos dialogados románicos. Son nuevamente las rúbricas explicativas las que se encargarán de destacar el método compositivo y su autoría:

<p>PN1-82</p> <p>Esta <i>pregunta</i> muy fofil &amp; bien fundada fizo &amp; ordeno <i>frey pedro de colunga</i> de la orden de los predicadores contra el dicho alfonso aluarez de villa fandinorrogandole que le declarase algunas figuras oscuras del apocalipfi la qual pregunta dize en esta manera</p> <p>(30ra) [s] Eñor alfonfo aluarez grant fabio perfeto en todo fablar De Lynda poetria estremo en armas E en caualleria en rregir conpañas fyn algunt defeto 5 Ruego vos que abrades el vuestro decreto &amp; me declaredes aquella visyon que pufo fant johan en rreuelaçion en el apocalypfy ofcuro &amp; secreto</p>	<p>PN1-83</p> <p>Esta <i>respuesta</i> fizo &amp; ordeno el dicho alfonfo aluarez de villa fandinocostra el dicho fray pedro de colungaa la sobredicha pregunta que le fizo la qual Respuesta va fecha <i>por los mefmos consonantes</i> &amp; a y mefmo fatiffyçole muy bien &amp; muy fofyl &amp; derechamente a todas dudas Por el Preguntadas</p> <p>ffray pedro feñor aquefte respeto todas las cofas yryan vna via fy yo ynorante tomare offadia de vos responder segunt el efecto 5 pues en el latyn yo non me entremeto como queredes que mi discreçion baftase a fazer tal declaraçion mas esta fondura a vos la remeto</p>
---	--

Hasta aquí, ejemplos del *CBaena* donde las rúbricas explican el *modus operandi* de la *contrafactura*: se responde, a través de la reutilización de un bastidor métrico-estrófico y de los consonantes o rimas a una pieza precedente. Me interesa en esta ocasión recortarme sobre un grupo de aproximadamente ocho composiciones de unos cuatro poetas baenenses (composiciones trasladadas en distintos folios de la compilación, es decir, sin constituir un corpus unificado). A estos poetas los podríamos considerar, siguiendo la denominación más habitual de la crítica, como *antiquiores*, esos que dejan traslucir galleguismos en sus piezas, como puente de unión con la tradición lírica gallego-portuguesa, esos cuyas coordenadas se mueven entre mediados del siglo XIV y

principios del XV y que parecen ilustrar el ejemplo de pasado que Baena busca definir en su Prólogo. Las rúbricas de estas ocho composiciones guardarán silencio sobre los procedimientos del seguir. Interesadas en la atribución, declararán en un único caso una relación dialógica con una pieza precedente (respuesta de Pedro Morrera), a pesar de que los textos se caractericen por hacer uso de una estructura métrico-estrófica común (al menos, en lo que hace a la primera mitad de la estrofa). Los poemas comparten además la particularidad de encontrarse transmitidos con graves problemas de divisio versuum; los diferentes copistas titubean entre el verso de cuatro sílabas o el octosílabo con rima interna, pero para todos ellos podríamos pensar en una estructura versal donde la rima es el factor que escande verso y así establecer el patrón

aabaab 448448

Cabe destacar que el *CBaena* se abre precisamente con uno de los textos que aquí nos interesa, la cantiga mariana de A A de Villasandino, Generosa muy fermosa (1). En diferentes lugares de los corpora de dos coetáneos de Villasandino, Fray Diego de Valencia y Juan Alfonso de Baena, hallamos asimismo esta estructura métrico-estrófica y los consonantes de los versos a (rimas en -osa) en dos composiciones (generosa muy onrosa, 2, y generosa muy femosa, de muy linda fermosura, 3). La forma de la estrofa, a modo de contrafactura interna, aparecerá asimismo en otras piezas de Fray Diego y Juan Alfonso (5,6,7). Solo en un caso donde este último compone un decir escarnino contra la mujer de Mosen Juan (Catalina non es fina), un interlocutor suyo, Pedro Morrera, responderá por los consonantes (Capelina de rsina) sin que la rúbrica lo declare.

Podría suponerse aquí un juego de contrafactura que tiene su origen en la pieza primera del *CBaena*, generosa muy fermosa (1), del autor modelo de la compilación, Alfonso Alvarez de Villasandino, “Esmalte e lus e espejo e corona e monarca de todos los poetas e trovadores, maestros e patrón del arte poética”, tal y como lo describe la rúbrica explicativa que da inicio a su corpus, mas es el examen atento de los cancioneros gallego-portugueses el que arroja luz sobre el que creo es el verdadero modelo de estas composiciones que no constituyen, como dije, un corpus unificado, sino que, por el contrario, el compilador va sembrando aquí y allá en su cancionero. Se trata de una de las canciones de Alfonso XI compuestas en gallego-portugués, Senhor genta, que se trasladó como anónima en esa arquetípica recolección que Pedro Afonso buscaba enviar a Castilla. La composición, transmitida sin rúbrica, fue por mucho tiempo considerada obra del trovador gallego-portugués Joan Lobeira (hasta que un estudio seminal de Vicenç Beltran llamó la atención sobre la forma métrico-estrófica de

la pieza, solo testimoniada en parte en una pieza de escarnio alfonsí y supo desentrañar en el nombre de Leonoreta y la figura de león muerto por el amor de esta, personajes de la pieza, los amores de Leonor de Guzmán y Alfonso XI):

Senhor genta,  
mi tormenta  
voss'amor em guisa tal,  
que tormenta  
que eu senta  
outra non m'é ben nen mal,  
mays la vossa m'é mortal!  
Leonoreta,  
fin roseta,  
bela sobre toda fror,  
fin roseta,  
non me meta  
en tal coi[ta] voss'amor!

Das que vejo  
non desejo  
outra senhor se vós non,  
e desejo  
tan sobejo  
mataria hu leom,  
senhor do meu coraçom!  
Leonoreta,

La canción debió adquirir cierta fama, ya que se inserta siglos más tarde, traducida al castellano, en el Amadís de Gaula. La estructura rimática del estribillo, Leonoreta, fin roseta (4)...es aabaab, y su bastidor métrico 448448 son idénticos a los de las piezas baenenses mencionadas. El dato no es casual si tenemos en cuenta que Alfonso XI, como dije, es el rey responsable de la ruptura poética del siglo XIV, esto es, es el primer rey poeta de quien conservamos una pieza completa compuesta en castellano, *En un tiempo cogi flores*. Los poetas baenenses que compusieron en la segunda mitad del siglo

XIV, como Villasandino o Fray Diego, entenderían muy bien lo que suponía traer una y otra vez en sus textos una estrofa singular, de la que no tenemos casi registro en la LPGP, más allá de una pieza de escarnio del rey Alfonso X. Pero Alfonso XI es asimismo el culpable de la ruptura dinástica de Castilla, al abrir la puerta al trono, en su unión con Leonor de Guzmán, a la familia (de origen gallego) de los Trastámara. Entendiendo que Alfonso XI (León) parece haber trovado en su cantiga a su amante Leonor de Guzmán (llamada allí Leonoreta), el movimiento de contrafactura de estas piezas desperdigadas a lo largo del *cancionero de Baena* actualizaría, a la vez, en la estructura de esta verdadera pieza bisagra de Alfonso XI, la presencia de Leonor de Guzmán, madre de los Trastámara. Colaboraría además con la ejemplificación, a través de este juego dialógico, y más allá de los autores y los temas políticos protrastámara de ciertas piezas baenenses, de la idea de pasado y poesía que el Prólogo busca delinear. Para concluir, la afirmación de Oscar Perea acerca de la estrecha relación entre el momento de auge de la poesía cortesana en castellano y los reinados de los monarcas Trastámara y su búsqueda de consolidación del poder dentro de la corte a través de múltiples mecanismos de propaganda ideológica de la que ciertas piezas baenenses hacen gala (Proceso de Soberbia y mesura de Ruy paez de Ribera, Dezir al canceller Ayala de Pero Ferruz), creo, puede, de algún modo, encontrar asidero en lectura en clave dialógica de estas composiciones, que ponen, una y otra vez, sobre la superficie del códice el inicio de esta nueva etapa en la lírica peninsular a través de la estructura métrico-estrófica de una canción de amor rupturista (y protrastámara) en gallego-portugués. Agradar, complacer, alegrar y servirse de las obras del pasado, objetivos que Juan Alfonso de Baena destaca desde la dedicatoria del *cancionero* que compiló para Juan II quedarían, de este modo, cabalmente cumplidos.

Alfonso Álvarez de Villasandino Generosa Muy fermosa Sin mansilla, virgen santa Virtuosa Poderosa De quien Lucifer se espanta (...)	Juan Alfonso de Baena Generosa Muy onrrossa Linda doña Beatriz Vos, graciosa E fermosa Bien sabedes cómo fiz (...)
Fray Diego de Valencia Generosa Muy fermosa De muy linda fermosura Amorosa	Alfonso XI  Leonoreta, fin roseta, bela sobre toda fror,

E donosa De angelica figura (...)	fin roseta, non me meta en tal coita voss'amor.
---	---

Fray Diego Dime muerte ¿por qué fuerte Es a todos tu memoria? En tu suerte Fue convertite A lo que viven en gloria (...)	Fray Diego En el viso A mi priso Con grant fuerça de amor Cuerpo liso Muy enviso Que non vi tal nin mejor
---	---

Villasandino De Milán Con grant afán Viene agora Sancho el page Balandrán Con çamoçan Nos sabemos si lo trage	Villasandino Dezir contra la muger de Mosen Juan Catalina Non es fina La tu obra segunt veo Pues se enclina Tu esclavina A muchos con devaneo
---	--

Respuesta de Pedro Morrera Capellina De resyna Mereçes para el torneo Vil espina, Golodrina Parlero con mal aseo (...)	
---	--

Para respuestas a preguntas de asistentes, cuadro de relación de estructuras estróficas 448 et alia

Carmina Burana  O fortuna velut una satutu variabilis sempres crescis aut decrescis vita detestabilis	Historia Troyana Polimétrica  Troya rica e nombrada ay, qué chica! mal fadada qué será la vuestra honra? Vos ardida despoblada cofondida e arada seredes por gran deshonra
Guilhem de Berguedá	Alfonso X

<p>Un trichaire  pestre laire  vol que chan, pus suy  chantaire.  Cossirair'e  mal pessaire  sera del chan tro l'esclaire.</p>	<p>O genete  pois remete  seu alfaraz corredor:  estremece  e esmorece  o coteife con pavor.</p>
<p>Alfonso XI</p> <p>Leonoreta,  fin roseta,  bela sobre toda fror,  fin roseta,  non me meta  en tal coita voss'amor.</p>	<p><i>Amadis de Gaula</i></p> <p>Leonoreta,  fin roseta,  bella sobre toda flor,  fin roseta,  no me meta  en tal coita vuestro amor.</p>
<p>LBA</p> <p>Oh, María  luz de día  tú me guía  toda vía</p>	<p>Villasandino</p> <p>Amigos tal  coita mortal  nunca pensé que avria  por ser leal  recibo mal  donde plazer atendía.</p>
<p>Senhor genta,  mi tormenta  voss'amor em guisa tal,  que tormenta  que eu senta  outra non m'é ben nen mal,  mays la vossa m'é mortal!</p>	<p>Das que vejo  non desejo  outra senhor se vós non,  e desejo  tan sobejo  mataria hu leom,  senhor do meu coraçom!</p>