

TÉCNICA E INSPIRACIÓN EN LA POESÍA DE FERRÁN MANUEL DE LANDO*

Sandra ÁLVAREZ LEDO
sandrateresa.alvarezledo@ceu.es
Universidad de Vigo

1. INTRODUCCIÓN

Antes de adentrarse en el estudio de la métrica de la obra de Ferrán Manuel de Lando es preciso realizar algunas reflexiones que sirvan como punto de partida para abordar adecuadamente la cuestión. Así, conviene tener en cuenta cuál es el contexto literario en el que el poeta desarrolló su labor, pues las características del mismo condicionan el modo de hacer de los autores, ya sea porque siguen sus parámetros, ya porque los cuestionan en cierta medida. Nuestro poeta escribe dentro del ámbito poético que se gestó en torno a las cortes de Enrique III y su hijo Juan, cuya máxima representación se recoge en el *Cancionero de Baena* y en el *de Palacio*¹. Para conocer el grado de importancia que en dicha etapa se le concedió al nivel métrico-formal existe una referencia inestimable, en concreto, los juicios estéticos que el compilador de la primera de estas colectáneas introdujo a través de las rúbricas, además de las concepciones en torno a la poesía y a los poetas que expone en los preliminares de la misma². Todos estos datos dejan constancia de que el dominio del nivel

* Este trabajo se inscribe dentro del proyecto FFI-2015-64107-P (MINECO/FEDER), financiado por el Ministerio de Economía y competitividad, y en el grupo de investigación e-Lite, registrado en el catálogo de grupos de la Universidad de Vigo.

¹ Si el *Cancionero de Baena* muestra un notable predominio de debates poéticos, favorecido, quizás, por las apetencias personales del antólogo (Joaquín González Cuenca ha reflexionado sobre el peso de los gustos del compilador en el desarrollo del proyecto antológico en «Criterios, gustos y servidumbres de un antólogo», en *Juan Alfonso de Baena y su Cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. de Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 183-200), la existencia de otras colectáneas algo posteriores, como el *Cancionero de Palacio*, evidencia que la poesía amatoria constituía también una faceta fundamental en la literatura de la primera mitad del xv (Vicenç Beltran, *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor Libros, 2009, pp. 22, 25 y 27). Para la datación del *Cancionero de Palacio*, situada hacia 1441, remito a Brian Dutton, «Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: a General Survey to 1465», *Kentucky Romance Quarterly*, 27 (1979), pp. 445-460; concretamente, las páginas 455-456; y también a Cleofè Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2004, p. XVII).

² Acerca del relieve y función de los juicios estéticos de Juan Alfonso: Katherin Gyékényesi Gatto, *Tradition and Innovation in the Dedication, Prologue and Rubrics of the 'Cancionero*

técnico-formal era un elemento indispensable en la creación poética de aquellas cortes. Lando, en tanto que miembro del entorno literario al que perteneció Juan Alfonso, no pudo ser indiferente a esta exigencia si aspiraba a destacar artísticamente en su medio sociocultural. Esta circunstancia es un aliciente importante para contribuir a que el sevillano busque la excelencia en el tratamiento métrico, en lugar de conformarse con un seguimiento elemental de las pautas formales.

Dentro del contexto literario, entendido como factor ineludible para desarrollar un análisis métrico de la obra de Ferrán Manuel, hay que atender no solo a los presupuestos teóricos que comparte con los miembros de su comunidad poética, sino también a los juicios estéticos que Lando recibe de sus contemporáneos; el autor es víctima en diversas ocasiones de ataques que juzgan muy negativamente su capacidad técnica, aunque, con gran asiduidad, aquellos que le repudian dirigen a su destreza artística numerosos halagos y encomios. Es indudable que tanto críticas como alabanzas están supeditadas a las estrategias retóricas que acompañan la génesis de todo ejercicio literario; ahora bien, no por ello deben ser desdeñadas tales valoraciones sino que, por el contrario, es preciso intentar sopesar su posible validez descriptiva contrastándolas con las evidencias que ofrecen los textos del autor. Este análisis es particularmente interesante en Lando, porque el propio poeta realiza en algunos textos ciertas declaraciones desdeñosas hacia la técnica que explicarían las críticas de sus interlocutores al margen de los tópicos retóricos. El poeta se proclama un inspirado y, simultáneamente, alega la irrelevancia de las normas de la gaya ciencia, aun cuando sostenga que es capaz de aplicarlas con total maestría³. En definitiva, si es importante detenerse

de Baena, Tesis doctoral inédita, Case Western Reserve University, 1975; Claudine Potvin, «Les rubriques du *Cancionero de Baena*: étude pour une ‘gaie science’», *Fifteenth Century Studies*, 2 (1980), pp. 173-183; en especial las páginas 174 y 182; Kohut ha destacado también la atención que Baena dedica a estas cuestiones en «La teoría de la poesía cortesana en el prólogo de Juan Alfonso de Baena», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübinga, Max Niemeyer, 1982, pp. 120-137; véase la página 124. En torno a las concepciones poéticas presentes en el *Cancionero de Baena*, pueden consultarse, entre otras, las siguientes referencias fundamentales: Julian Weiss, *The Poet's Art. Literary Theory in Castile c. 1400-60*, Oxford, The Society for the Study of Mediaeval Languages and Literature, 1990; Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano del siglo xv*, Valencia, Antonio Torres, 1976, pp. 69-109; Karl Kohut, «La teoría de la poesía cortesana en el prólogo de Juan Alfonso de Baena», en *Actas del Coloquio hispano-alemán Ramón Menéndez Pidal*, Tübinga, Max Niemeyer, 1982, pp. 120-137; Mark D. Johnston, «Poetry and Courtliness in Baena's Prologue», *La Corónica*, 25.1 (1996), pp. 93-105; Fernando Gómez Redondo, *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, pp. 141-158; Manuel Abeledo, «El concepto de ‘gracia’ y la poética en el *Cancionero de Baena*», *Revista de Poética Medieval*, 22 (2009), pp. 11-22.

³ El debate en torno a la superioridad de la gracia o de la técnica es un tópico literario clave en la poética del *Cancionero de Baena* (Charles F. Fraker, *Studies on the Cancionero de Baena*, Valencia, Artes Gráficas Soler, 1966, pp. 63-64; el relieve de este tópico se evidencia también en Ottavio di Camillo, *El humanismo castellano...*, *op. cit.*, pp. 69-109; Julian Weiss, *The Poet's Art...*, *op. cit.*; Karl Kohut, «La teoría de la poesía cortesana...», *art. cit.*; Mark D. Johnston, «Poetry and Courtliness...», *art. cit.*; Enrique Hoyos, *Temas y tópicos en el Cancionero de Baena*, Kentucky, UMI Dissertation Services, 1969, pp. 26-38; Fernando Gómez

a reflexionar sobre estos elementos a pesar de su carga retórica, es porque, quizás, tales declaraciones tienen alguna repercusión en el tratamiento métrico-formal que el sevillano aplica a sus poemas.

Otro elemento relevante para valorar el estudio del nivel formal, si bien situado fuera del contexto inmediato de creación, atañe a los problemas del proceso transmisor de los textos. En primer lugar, hay que preguntarse si la obra del poeta que ha sobrevivido al proceso difusor es suficiente o adecuada para llevar a cabo un análisis de estos elementos. Por fortuna, se han conservado treinta y cuatro composiciones⁴, un conjunto suficientemente amplio para poder considerar y hacer un balance general de estos aspectos en la poesía de Ferrán Manuel; con todo, conviene no olvidar que el corpus conservado de su obra es parcial y, en consecuencia, la validez de las conclusiones extraídas se circunscribe estrictamente al conjunto conocido de sus creaciones. En segundo lugar, el proceso transmisor incide de manera directa en el análisis de la métrica, pues muchos de los errores introducidos por los amanuenses, o por los accidentes experimentados en el soporte físico de los códices, interfieren en la estructura material de los textos. Estos hechos obligan a adoptar una actitud prudente a la hora de determinar la existencia de imperfecciones métricas pues, aunque algunas irregularidades en las rimas o en el cómputo son difícilmente imputables a los vates, evidenciando que son producto de los accidentes de la transmisión, otras anomalías ofrecen menor seguridad a la hora de precisar su origen.

Teniendo en cuenta estos factores, dedicaré los apartados que siguen a describir los elementos que caracterizan la métrica de las composiciones conservadas de Lando y, en la medida de lo posible, a extraer conclusiones globales acerca del relieve que la dimensión técnico-formal supuso en el desarrollo de la actividad poética de Ferrán Manuel.

2. DECIRES Y CANTIGAS

En el corpus conservado del poeta se da un innegable predominio del decir frente a las *cantigas*, circunstancia que animaría a considerar que Lando se decantó por aquel en detrimento de las piezas

Redondo, *Artes poéticas medievales*, op. cit., pp. 141-158; Manuel Abeledo, «El concepto de 'gracia'...», art. cit.). La peculiar actitud de Lando en la polémica radica, según Fraker, en que es el único autor en el que se hace explícita la concepción de la gracia poética como una revelación privada de verdades divinas (*Studies on the Cancionero de Baena*, op. cit., p. 72). Acerca de la posición del autor en este tema, remito también a Sandra Álvarez Ledo, *Ferrán Manuel de Lando. Estudio sobre la biografía y la obra de un poeta sevillano*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2014, pp. 183 y ss.

⁴ La mayor parte en PN1. En MH1 se ha conservado tan solo un testimonio único (ID0332, MH1-71, «Si el grant sol se fortifica»), además de tres textos antologados también en la copia parisina, si bien ofrecen en MH1 versiones bastante deturpadas (ID0536, MH1-271, «En el torneo campal»; ID0514, MH1-251, acéfalo; ID0456, MH1-190, «Pues que fortuna sus rayos inflama»).

más líricas. Tan solo se conocen dos canciones religiosas en loor de la Virgen, insertas en PN1 (ID1689, PN1-567, «Preciosa margarita» e ID1690, PN1-568, «Toda limpia, sin manzilla»)⁵; sin embargo, al reflexionar sobre el proceso transmisor del *codex unicus* del *Cancionero de Baena* se advierten indicios que apuntan a que el número de composiciones religiosas que debieron integrar la muestra fue mayor⁶. A estos signos se une el testimonio del marqués de Santillana, quien, al describir la obra de Lando, afirma que el autor: «fizo de buenas cançiones»⁷, palabras que invitan a pensar que las contribuciones del andaluz al género lírico no debieron restringirse a las dos piezas conservadas.

Aunque ambas composiciones quedan claramente adscritas en la rúbrica al molde genérico de las *cantigas*, cabe señalar que, desde el punto de vista de la estructura métrica, se construyen de acuerdo con la forma del decir, siendo su contenido el elemento que más las aproxima a las canciones. Esta dificultad para determinar las notas definitorias que hacen posible discernir con claridad entre manifestaciones genéricas es un fenómeno muy frecuente en la literatura medieval, hecho que invita a evitar caracterizaciones excesivamente rigurosas o formalistas⁸. En la búsqueda de rasgos que permitan trazar una diferencia más sólida entre *cantigas* y decires no es conveniente acudir a los vínculos de las primeras con la música, pues, como ha señalado Gómez Bravo, se trata de un criterio extraliterario⁹; parece más adecuado, en su opinión, determinar los rasgos distintivos de cada molde genérico acudiendo a las artes retóricas que operaron en sus respectivos procesos de elaboración¹⁰. Atendiendo a sus características estructurales, Lang y Le Gentil consideran que ambos poemas deben insertarse entre las canciones sin tema¹¹. En última

⁵ Para identificar poemas y cancioneros sigo las convenciones establecidas por Dutton en el *Catálogo-índice de la poesía cancioneril del siglo xv*, Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1982, y desarrolladas en *El Cancionero del siglo xv (c. 1360-1520)*, ed. de Brian Dutton y Jineen Krogstad, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv, Universidad de Salamanca, 1990-1991. Citaré los textos de Lando y sus correspondientes rúbricas por la edición de Álvarez Ledo (*La obra poética de Ferrán Manuel de Lando*, Madrid, FUE, 2012). Para cualquier otra cita del *Cancionero de Baena*, sigo la edición de Dutton y González Cuenca (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor Libros, 1993).

⁶ Sandra Álvarez Ledo, *Ferrán Manuel de Lando...*, *op. cit.*, pp. 125-130.

⁷ Ángel Gómez Moreno (ed.), *El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo xv*, Barcelona, PPU, 1990, p. 64.

⁸ Así lo ha destacado, entre otros, Deyermond, quien señala que los términos métricos son, a pesar de los inconvenientes, unos de los que gozan de mayor variedad y menor ambigüedad («De las categorías de las letras: problemas de género, autor y título en la literatura medieval española», en María Isabel Toro Pascua (ed.), *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo xv, Universidad de Salamanca, 1994, vol. I, pp. 15-39, p. 22).

⁹ Ana María Gómez Bravo, «Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana», *Bulletin of Hispanic Studies*, 76 (1999), pp. 169-187, pp. 170 y ss.

¹⁰ Ana María Gómez Bravo desarrolla esta propuesta en «Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas», *Rhetorica*, 17 (1999), pp. 137-175.

¹¹ Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos del *Cancionero de*

instancia, las peculiaridades formales de ambas piezas se explican dada su pertenencia a una etapa en la que todavía no se ha fijado el modelo canónico para la canción que predominará en el siglo xv¹².

A pesar de que tan solo las citadas composiciones de loor a la Virgen queden clasificadas en la rúbrica como *cantigas*, podría esperarse que la única pieza laudatoria de amor que se conoce del poeta hubiese sido adscrita también a este género (ID1403, PN1-269, «En rica muda de çera»); sin embargo, habrá que avanzar hasta la última etapa de la poesía cortesana para que se produzca la especialización genérica que hará de la canción la estructura formal por excelencia para la temática amorosa. Todavía en la época en la que escribe Lando las canciones están en proceso de desarrollo y los autores intentan dignificarlas aproximándolas al decir, que resulta un género más vigoroso¹³.

La variedad de decires elaborada por Ferrán Manuel es una prueba del predominio de este género en la primera mitad del xv; el poeta ensaya y culmina modalidades estructurales que se diversifican tanto por las combinaciones estróficas como por la extensión; conforme a ello, las medidas de sus poemas suelen oscilar entre las cuatro y las siete coplas pero, aunque esta sea la longitud predominante, el corpus conservado ofrece ejemplos muy significativos de piezas breves (con una o dos estrofas) y extensas (con más de veinte coplas). En las tablas que expongo a continuación recojo de forma pormenorizada los datos relativos a la medida de los textos del corpus de Lando, indicando el número de coplas de cada uno, así como el de versos que las integran:

4x8	4x8, 4	4x10, 5	5x8	5x8, 4	6x8	6x8, 9	6x10, 6	7x10, 6
ID1403	ID1396	ID1394	ID1411*	ID1389	ID1689	ID0332	ID1397	ID1418
ID1405	ID1402							
ID0456	ID1406							
ID1412	ID1408							
ID1690	ID1409							
	ID1209							

Tabla 1: extensión estrófica (composiciones de tamaño medio)

*Este decir presenta cierta peculiaridad estructural relacionada con la *finida*.

Baena», en *Estudios eruditos in memoriam de Alfonso Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e Hijos de J. Ratés, 1927, vol. I, p. 506; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*, Paris, J. Vrin, 1981, vol. II, p. 235.

¹² Para el estado evolutivo de la canción en las primeras generaciones de la poesía de cancionero remito a Vicenç Beltran, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 47-97.

¹³ *Ibidem*, p. 41. Acerca del decir y sus características formales específicas puede consultar: Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, pp. 180-186; Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Editorial Labor, 1995, pp. 144-146; Ana María Gómez Bravo, «Cantar decires y decir canciones...», art. cit.; de la misma autora «Retórica y poética en la evolución de los géneros...», art. cit.; Seung-Woow Baik, *Aproximación al decir narrativo castellano*, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2003.

1x7	1x8, 3	1x8, 4	2x8	2x8, 4
ID1416	ID1401	ID1398 ID1413 ID1414 ID1495 ID1497 ID1499 ID1501	ID1417*	ID1485 ID1487

Tabla 2: extensión estrófica (composiciones breves)

* Es probable que la pieza esté incompleta.

11x8	11x8, 4	24x8, 4	29x8, 5
ID1419	ID0514	ID0536	ID1652

Tabla 3: extensión estrófica (composiciones largas)

En cuanto a las combinaciones estróficas, he de decir que la obra conservada ofrece una muestra bastante equilibrada de formatos que permite suponer que el autor no se decantó plenamente por un modelo concreto en detrimento de otros; así, el corpus textual ofrece ejemplos de tres tipos, siendo los dos primeros los más utilizados: coplas de arte mayor, de arte menor y coplas reales. En las primeras, suele adaptarse al esquema predominante en la época, formado por dos cuartetos con tres rimas enlazadas según la combinación ABBA:ACCA¹⁴. Se consignan cuatro casos que responden a modelos menos comunes, como la copla de arte mayor con siete versos (ABBACCA), la que combina dos rimas y la copla de arte mayor que introduce rimas cruzadas en el primer cuarteto. El primer tipo está representado por ID1416, PN1-283, «Maestro señor, por vuestra bondad»; como señala Beltran, se trata de un esquema arcaizante y poco usual¹⁵, de hecho, los editores del *Cancionero de Baena* han considerado que el poema sufrió la pérdida de un verso en el proceso transmisor¹⁶. A pesar de la rareza de la copla, es muy verosímil que Lando acudiese a ella, dado el afán experimental que se deduce del análisis global de su obra y, también, por la búsqueda deliberada de

¹⁴ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.*, pp. 122-123. Clarke destaca que este es el esquema que se impone en el *Cancionero de Baena* («The Copla de Arte Mayor», *Hispanic Review*, 8 (1940), pp. 202-212; p. 203). Sobre la evolución de la copla de arte mayor y sus variantes: Rudolf Baehr, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1984, p. 280.

¹⁵ Vicenç Beltran, «Del cancionero al cancionero: Pero Vélez de Guevara, el último trovador», en Juan Casas Rigall y E. M.^a Díaz Martínez (eds.), *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2002, pp. 247-286; en concreto, pp. 265-266. Para la consulta de otros ejemplos de esta estrofa en la poesía de cancionero, véase: Ana María Gómez Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo xv*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, p. 772.

¹⁶ *Cancionero de Juan Alfonso de Baena (siglo xv)*. Con notas y comentarios, ed. de Pedro José Pidal y E. de Ochoa, Buenos Aires, Ediciones Anaconda, 1949, p. 289; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de José María Azáceta, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1966, vol. II, p. 565; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993, p. 481.

la dificultad técnica que acompaña a buena parte de sus piezas de debate. Precisamente, el poema ID1416 es una demanda con rasgos que favorecen el interés por la excelencia en el ámbito técnico, pues es una pregunta dirigida a un interlocutor que pertenece al ámbito de los doctos (el teólogo Fray Alfonso de la Monja) y está formulada como una cuestión dilemática, estructura que habla del deseo de propiciar la complejidad del debate¹⁷. Los casos de coplas con dos rimas se ofrecen en dos composiciones, adoptando una estructura abrazada (ABBA:ABBA): ID1402, PN1-268, «A todos los sabios poetas seculares» y 1417, PN1-284, «Dexistes, amigo, que vos preguntase»¹⁸; mientras que de la última variante referida, es decir, la posibilidad de desarrollar rimas cruzadas en el primer cuarteto (ABAB:ACCA), tan solo se ha conservado un ejemplo: ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad».

En las coplas de arte menor se impone también el esquema predominante de la primera mitad del xv, integrado por dos cuartetos con tres rimas abrazadas (abba:acca)¹⁹. Con todo, se constata la existencia de algunos ejemplos que se alejan de esta estructura básica para ensayar modelos menos comunes en los hábitos literarios de su época. Son prueba de ese interés por alejarse de las pautas generales textos como ID1412, PN1-279, «Eçelente e sabio dino» e ID1209, PN1-67, «Lindo poeta onorable» que presentan rimas cruzadas en el primer cuarteto (abab:acca) y, también, el número ID1690, PN1-568, «Toda limpia sin manzilla» que, con dos rimas por copla, se constituye como un caso de arte común doblada (abab:abab)²⁰. Testimonio del valor que estas variantes suponen en el logro métrico de los textos es el juicio que merecen para Juan Alfonso, quien encomia muy positivamente, por ejemplo, las asonancias de ID1690²¹.

La copla real ofrece muchos menos ejemplos en el corpus conservado, aunque puede decirse que la destreza con que la desarrolla el

¹⁷ La cuestión dilemática se inspira en el modelo del *partiment*, juego poético en el que el demandante se compromete a defender la opción rechazada por el interpelado. En este compromiso, así como en la brevedad de la pieza, radica en buena medida la búsqueda de la dificultad técnico-formal. Sobre las adaptaciones de los rasgos del *partiment* en la poesía castellana, véase Antonio Chas Aguión, *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo xv*, Noia, Toxosoutos (Biblioteca Filológica, 5), 2000, p. 45.

¹⁸ En Santillana se ofrece un ejemplo de la misma estructura, pero en arte menor (Ana María Gómez Bravo, *Repertorio métrico...*, *op. cit.*, 1210).

¹⁹ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, *op. cit.*, p. 128. Sobre la naturaleza y evolución de esta estrofa en la poesía cancioneril: Pierre Le Gentil, *La Poésie lyrique espagnole et portugaise...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 34-51.

²⁰ Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos...», *art. cit.*, p. 510. Para estos esquemas menos usuales, véase también: Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, *op. cit.*, p. 123. Otros ejemplos de arte común doblada pueden consultarse en Ana María Gómez Bravo, *Repertorio métrico...*, *op. cit.*, 886.

²¹ En concreto, pondera esta cantiga frente a la anterior, que presentaba un modelo más común: «Esta segunda cantiga fizo e ordenó el dicho Ferrán Manuel de Lando en loores de Santa María, la qual es muy bien fecha e bien escandida e limada, e fue muy bien assonada e mejor que la otra primera» (*La obra poética de Ferrán Manuel de Lando...*, *op. cit.*, p. 305).

autor permite concluir que dominaba el modelo y que, con bastante probabilidad, debió aplicarla en más composiciones. De todos modos, es comprensible que esta estrofa ofrezca un número menor de casos porque se trata de un tipo que se generalizará en la segunda mitad del xv, siendo todavía escaso en el *Cancionero de Baena*²². En los tres poemas conservados que siguen este modelo estrófico el poeta aplica dos combinaciones diferentes: una, que se impone frente a la otra al consignarse en dos de las composiciones (ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue» y 1397, PN1-263, «Johan Alfonso, alçad la cara»), sigue el orden más antiguo, integrado por un cuarteto con rimas abrazadas y una sextilla (abba:accca)²³; la otra, algo más innovadora, hace rimar los dos últimos versos de la copla (abba:accaa): ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano»²⁴. En las tablas que siguen recojo de forma esquematizada todos los textos que se corresponden con cada uno de los modelos estróficos hasta aquí enunciados:

ABBA:ACCA	ABBA:ABBA	ABAB:ACCA	ABBA:CCA
ID1396, PN1-262	ID1402, PN1-268	ID1652, PN1-524	ID1416, PN1-283
ID1398, PN1-264	ID1417, PN1-284		
ID1401, PN1-267			
ID1406, PN1-272			
ID1408, PN1-274			
ID0456, PN1-277			
ID1411, PN1-278			
ID1413, PN1-280			
ID1414, PN1-281			
ID1419, PN1-287			
ID1485, PN1-360			
ID1487, PN1-362			
ID1495, PN1-370			
ID1497, PN1-372			
ID1499, PN1-374			

Tabla 4: combinaciones estróficas (coplas de arte mayor)

²²Le Gentil constata doce ejemplos en el *Cancionero de Baena*, tres de los cuales pertenecen a Lando (*Poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, 65-66). Esta estrofa se denomina también décima falsa: José Domínguez Caparrós, *Diccionario de métrica española*, Madrid, Alianza Editorial, 1999, sv DÉCIMA FALSA).

²³Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, op. cit., pp. 130-133. De acuerdo con Le Gentil, la sextilla es, en realidad, una estrofa de cuatro versos distentida (*La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, vol. II, p. 67).

²⁴Es un esquema muy poco frecuente; otros ejemplos se presentan en Juan Alfonso de Baena o Villalpando (A. M.^a Gómez Bravo, *Repertorio métrico*, op. cit., 1794).

abba:acca	abab:acca	abab:abab
ID1689, PN1-567	ID1412, PN1-279	ID1690, PN1-568
ID1389, PN1-253	ID1209, PN1-67	
ID0514, PN1-257		
ID1403, PN1-269		
ID1405, PN1-271		
ID1409, PN1-275		
ID0536, PN1-286		
ID1501, PN1-376		
ID0332, MH1-71		

Tabla 5: combinaciones estróficas (coplas de arte menor)

COPLAS REALES

abba:acccca	abba:acccaa
ID1394, PN1-260	ID1418, PN1-285
ID1397, PN1-263	

Tabla 6: combinaciones estróficas (coplas reales)

El predominio de los esquemas más comunes en el contexto poético de Lando es innegable y es prueba de la estrecha relación del autor con el medio en que desarrolla su obra; ahora bien, es importante destacar que las excepciones ponen de manifiesto la existencia de un cierto gusto por las estructuras más experimentales, sobre todo, porque en la mayor parte de estos modelos menos frecuentes es el propio Ferrán Manuel el que toma la iniciativa al configurar la estrofa. Se trata, por tanto, de piezas nacidas de la voluntad del autor y no de respuestas que obedecen a las pautas formales impuestas por un interlocutor. Tan solo quedan al margen de esta circunstancia ID1209, PN1-67, «Lindo poeta honorable» e ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad» que, aunque presentan algunas peculiaridades estructurales, adoptan en lo esencial los modelos definidos previamente por Villasandino y Sánchez Calavera, respectivamente.

No se ha conservado ninguna pieza en la que el autor emplee una estructura estrófica heterométrica, aunque cabe suponer que ensayó este modelo, dado que se trata de un esquema bastante frecuente entre sus contemporáneos y, también, porque el corpus conocido permite suponer en Lando un interés hacia el uso de combinaciones variadas²⁵.

A la hora de analizar la estructura formal de los decires de Lando conviene detenerse a considerar el uso de la *finida*, elemento que comienza a generalizarse en el armazón estrófico del género, como testimonia el *Cancionero de Baena*. Los rasgos funcionales y

²⁵De Pedro de la Caltraviesa, otro poeta muy preocupado por la experimentación formal, conservamos algún interesante ejemplo de composición heterométrica (Cleofé Tato, *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2013, p. 78).

formales de la misma se remontan a la herencia galaico portuguesa²⁶. En general, el poeta incorpora *finida* en los textos siguiendo el patrón habitual, consistente en una estrofa compuesta por la mitad de los versos que integran las coplas restantes del poema cuyas rimas recuperan las de la estrofa final. A pesar de que este patrón constituya el modelo más común, la obra conservada de Lando ofrece varios casos en los que se rompe con la pauta; sin embargo, tales cambios no deben considerarse irregularidades, pues, aun existiendo una tendencia predominante para configurar *finidas*, este elemento ofrecía bastantes libertades en su uso, como atestigua el elevado número de ejemplos de la poesía de la época que presenta variantes en el tratamiento de este apéndice²⁷. Pero, además, existe otra dificultad para determinar de forma concluyente cuál es el tratamiento o la utilidad de las *finidas* en los poemas de Lando, en particular, me refiero a los síntomas de deturpación de algunas piezas que apuntan a que se han producido pérdidas u otro tipo de accidentes en este elemento.

Uno de los textos que mejor ilustra este fenómeno es ID1417, PN1-284, «Dexistes amigo que vos preguntase». El poema, que se compone tan solo de dos estrofas y carece de *finida*, ofrece algunos rasgos que hablan de un proceso de transmisión textual accidentado. Copiada la segunda copla se inserta en PN1, sin solución de continuidad y sin rúbrica introductoria, otro decir claramente distinto, gracias a su disparidad tanto formal como temática (ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano») ²⁸. Tales elementos testimonian que se produjo en el proceso transmisor algún daño que acarreo la pérdida de la prosa incipitaria de ID1418 y, probablemente, la desaparición de parte de los versos de ID1417. Aunque no es posible demostrar que entre los fragmentos supuestamente perdidos de ID1417 se encontraba una *finida*, el estado de dicho texto es una prueba de la vulnerabilidad de esta semestrofa; en tanto que parte relegada al final de las composiciones, resulta especialmente propicia a experimentar las consecuencias de algunos accidentes de la transmisión, como las pérdidas o las transposiciones de folios.

²⁶ Acerca de la *finida* y sus usos: P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, pp. 170-173; H. R. Lang, «Las formas estróficas y términos métricos...», art. cit., pp. 514-515.

²⁷ De acuerdo con Navarro Tomás, la diversidad en el uso de la *finida* se explica porque este elemento mantuvo, a pesar de la generalización de su uso, un carácter opcional y accesorio (*Métrica española*, op. cit., p. 145).

²⁸ Esta disposición física contraviene el *modus operandi* habitual de los amanuenses que copiaban los textos, quienes solían dejar un espacio para que un especialista, el rubricador, la insertase posteriormente (en torno a estos procedimientos: Cleofé Tato, «Las rúbricas de la poesía cancioneril», en Patricia Botta, Carmen Parrilla e Ignacio Pérez Pascual (eds.), *Canzonieri Iberici*, Noia, Università di Padova, Toxosoutos, Universidade da Coruña, 2001, vol. II, pp. 351-372 (reeditado en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne, 2008, pp. 37-60; p. 57). Las anomalías en la disposición formal de estos textos evidencian la existencia de un grave escollo en el proceso transmisor.

Otro tipo de dificultad, relacionada también con el proceso difusor, es la que afecta a ID1411, PN1-278, «Çessa Fortuna, çesa tu rueda»; en este caso, es el error interpretativo de una de las manos que intervienen en la copia el que genera las dificultades para analizar el uso de este elemento por parte del autor. El poema incluye una *finida*, pero el modo en que esta se introduce resulta algo anómalo, pues, por una parte, es una mano tardía la que indica su existencia empleando un término diferente al habitual (*fin*) y, por otra, la estrofa marcada como tal no responde al modelo predominante, ya que presenta el mismo número de versos que las demás coplas. El único elemento que favorece la verdad de la etiqueta incorporada por la mano posterior es el contenido conclusivo del apéndice. Dado que las licencias formales son muy frecuentes en este elemento, según indiqué previamente, las peculiaridades métricas del mismo no impedirían admitir sin reservas que esta última estrofa fue insertada por Lando en calidad de *finida*; sin embargo, las características de la etiqueta, así como las pautas mostradas en otros puntos de PN1 por el amanuense que la transcribe, animan a sospechar sobre el valor funcional de la copla. La mano tardía C es la responsable de la indicación, como se advierte no solo por los aspectos grafológicos, sino también por el uso del término *fin* en lugar de *finida*, forma empleada por los primeros amanuenses²⁹. Esta mano realiza intervenciones en otros textos, no siempre acertadas, es más, en un caso incorpora una indicación de *finida* que no ofrece dudas acerca de su falsedad. Se trata del número ID0331, MH1-70, «Pues la paz se çertifica», pregunta de Juan de Mena, que se halla incompleta en PN1-472, siendo MH1 el códice que recoge la versión integral. Esta última colectánea evidencia que la estrofa que cierra la pieza en PN1 no es la copla final del texto, aunque la mano C haya copiado a su izquierda la palabra *fin*, tal vez para disfrazar el deterioro del poema en la copia parisina³⁰.

Además, puede aducirse también en contra de la adecuación de la enmienda de C que existen en Lando otros poemas carentes de *finida* y que presentan una copla final cuyo sentido equivale al de una conclusión. Cabe citar como un ejemplo muy claro de ello el decir en

²⁹ Acerca de los amanuenses que intervienen en PN1: Barclay Tittmann, «A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript, *Aquila*, 1 (1968), p. 192; Alberto Blecuá, «‘Perdióse un quaderno’: sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de Estudios Medievales*, 9 (1974-1979), pp. 244-245.

³⁰ En PN1 se advierte, como ha destacado Lang, una línea de puntos al final de la última copla de esta composición que parece haber sido introducida por el amanuense que se ocupó de transcribir el poema (*Cancionero de Baena. Reproduced in Facsimile from the Unique Manuscript in the Bibliothèque National*, ed. de Henry R. Lang, New York, The Hispanic Society of America, 1971; reimpresión de la edición de 1926, nota 10). La existencia de estos puntos suspensivos es otro dato en contra de la conveniencia de la indicación añadida por C, pues evidencian que la mano que se ocupó de copiar el texto consideró, quizás a partir del estado de su fuente, que la pieza estaba incompleta y que el último fragmento no constituía el final de la misma.

loor de Fray Vicente Ferrer (ID1419, PN1-287, «Señores, miremos el noble doctor»).

En otras piezas que carecen de este elemento no existen indicios de deterioros que permitan suponer que su ausencia está relacionada con el proceso transmisor; en esta situación se encuentran las siguientes composiciones: ID1689, PN1-567, «Preçiosa margarita», 1690, PN1-568, «Toda limpia, sin manzilla», 1403, PN1-269, «En rica muda de çera», 1405, PN1-271, «Señor mucho andades fuera», 1412, PN1-279, «Eçelente e sabio dino». Dado el amplio margen de libertad en el uso de este apéndice, resulta arriesgado especular sobre los motivos que llevan al autor a prescindir del mismo. Apelar a las posibles funciones del elemento para comprender qué papel pudo jugar en cada texto concreto tampoco resulta demasiado esclarecedor, aunque en algunos ejemplos permite aportar argumentos verosímiles. Una de las funciones básicas de la *finida* consiste en introducir contenidos conclusivos para cerrar el poema; de acuerdo con esto, es probable que aquellos textos que desarrollan en su última copla una conclusión prescindan de ella³¹. En esta circunstancia se encuentran claramente dos textos referidos previamente: ID1419, PN1-287, «Señores, miremos el noble doctor», que introduce en la estrofa final el siguiente verso: «e assí concluyo» e ID1411, PN1-278. Puede que en otros ejemplos, concretamente en ID ID1416, PN1-283, «Maestro señor, por vuestra bondad», el virtuosismo formal sea una causa adecuada para explicar los motivos que animan al autor a prescindir de semestrofa; puesto que el objetivo del texto es plantear un dilema haciendo un ejercicio de síntesis máxima que complique el desarrollo del debate, es comprensible que, para reducir al máximo la medida del poema, se omita la *finida*.

Las variantes hasta aquí consideradas afectan a la ausencia o presencia de este elemento final en la estructura de los poemas, pero también hay que hacer notar que desde el punto de vista formal admite distintas configuraciones, además de la canónica semestrofa. Se consignan en las piezas de Lando *finidas* con forma de terceto, que se trata, nuevamente, de una variante aceptada aunque poco usual³². El texto que adopta este esquema constituye una respuesta a una demanda de Juan Alfonso, por lo que la variante ha sido condicionada por el interlocutor del poeta. En ID0332, MH1-71, «Si el grant sol se fortifica», al contrario que en el caso anterior, se añade un verso a la medida de la semestrofa, si bien se trata de una licencia condicionada por Juan de Mena, autor de la pregunta a la que Ferrán Manuel responde con este texto. En la respuesta ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad» se repite el fenómeno, aunque en este caso es Lando quien toma la iniciativa de aumentar en un verso

³¹ Acerca del predominio de esta función en las *finidas* remito a Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.*, p. 145.

³² Tomás Navarro Tomás, *Métrica española, op. cit.*, p. 145.

la semistrofa, alejándose del esquema impuesto por Sánchez Calavera, autor de la pregunta (ID1644, PN1-517, «Señor Pero López, la grant sequeadat»). Este último caso, al haber sido promovido por el propio poeta, permite especular sobre las motivaciones que invitarían a Ferrán Manuel a alterar la extensión de la *finida*; se trata de una respuesta en la que, dada la complejidad del asunto abordado, el autor se toma varias licencias referentes a la medida del poema. La necesidad y el deseo de explicar, de aportar más datos, pruebas o argumentos se presentan como las condiciones idóneas para propiciar este tipo de excepciones.

En los casos en que el poema se compone de décimas las irregularidades en la *finida* son más comprensibles gracias a que constituyen variantes condicionadas formalmente, pues vienen propiciadas por el esquema que el poeta introduce al distribuir las rimas de la copla. Puesto que las décimas de Lando se construyen como estrofas de cuatro y seis versos, se comprende que las *finidas* se amolden en algún caso a una de las mitades métricas de la estrofa. De acuerdo con esta pauta, en ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano» e ID1397, PN1-263, «Johan Alfonso açad la cara» opta por adaptar el envío a la segunda parte de la copla, dotándola de seis versos; con todo, se constata la existencia de un caso en que la *finida* de una pieza compuesta con décimas consta de cinco versos, siguiendo la norma según la cual esta estrofa final se integra de la mitad de los versos de las demás coplas del texto (se trata de ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue»).

3. EL TRATAMIENTO DEL VERSO: CÓMPUTO Y CONSONANCIAS

En la primera mitad del xv los poetas llevan a cabo un esfuerzo por pulir y perfeccionar la factura de los versos, tanto del octosílabo como del de arte mayor, que culminará en la segunda mitad del cuatrocientos. En este contexto, la sinalefa se va imponiendo, a la vez que se van corrigiendo hipometría y hipermetría y se busca, en el caso del arte mayor, un equilibrio en el cómputo silábico de los hemistiquios.

El análisis de los versos de Lando revela que el autor participa de esta tendencia en un grado óptimo; así, la escansión silábica evidencia que la mayor parte de sus octosílabos presentan módulos métricos regulares, siendo las irregularidades fácilmente salvables acudiendo a metaplasmos como la sinalefa, la dialefa o la diéresis. El uso de la primera sigue las pautas establecidas por Ayala para el verso octosílabo, es decir, solo se permite si las vocales contiguas son idénticas, si una de las vocales pertenece a una palabra monosílaba átona o bisilábica, si la primera vocal es la *-o* final de la primera persona del presente de indicativo y, por último, si la vocal inicial de la segunda palabra es una *e-* protética desarrollada ante *s-* líquida.

En definitiva, los contextos que toleran la sinalefa son aquellos que afectan a las vocales que podían sufrir contracción, elisión o apócope³³. Es probable que Lando, aplicando un uso que describirá Encina, se sirviese de la aspiración de la *h*- en determinados contextos para evitar la sinalefa y regularizar el cómputo de los versos; de acuerdo con el *Arte de poesía castellana*:

A vemos también de mirar que, quando entre la una vocal y la otra estuviere la *h*, que es aspiración, entonces a las vezes acontece que passan por dos y a las vezes por una, y juzgarlo hemos según el común uso de hablar o según viéremos qu'el pie lo requiere, y esto también avrá lugar en las dos vocales sin aspiración³⁴.

A pesar de que Encina no es demasiado preciso al describir los casos en que resulta aplicable esta aspiración, es de suponer que se refiere, principalmente, a las *h*- etimológicas. Un claro ejemplo de este fenómeno en la poesía de Lando se ofrece en el siguiente verso: «corona de humildat», (ID1689, PN1-567, «Preçiosa margarita», v. 3). Más incierto resulta determinar si el poeta acudió al mismo recurso para completar el cómputo de los versos en el caso de las *h*- iniciales no etimológicas, pues, aunque la aspiración de algunas de ellas permite en algunos casos regularizar la medida del verso, es imposible determinar si la presencia de estas grafías hipercultas se debe al autor o fueron añadidas en el proceso transmisor por los amanuenses. En esta situación se encuentra: «de la su edat primera», que consta en la copia como «hedat» (ID1403, PN1-269, «En rica muda de çera», v. 4).

Otros metaplasmos a los que el poeta acude con cierta asiduidad para corregir hipometrías e hipermetrías son la diéresis y la sinéresis, respectivamente. El primero es el más frecuente, recojo a modo de ejemplo los siguientes casos: «priva cïençias e sesos» (ID1389, PN1-253, «Señor, si la vuestra vida», v. 2); «circunda la grant pïara» (ID1397, PN1-263, «Johan Alfonso, alçad la cara», v. 34); «Imperial cortesano» (ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano», v. 45). La sinéresis, menos usual, afecta tanto a hiatos homogéneos como heterogéneos y se advierte en versos como: «e por el Apóstol vemos», en lugar de «veemos», término que consta erróneamente en la copia (ID1389, PN1-253, «Señor, si la vuestra vida», v. 19); «coida con seda real» (ID0536, PN1-286, «En el torneo campal», v. 141). En cuanto a la apócope, es empleada también en algunos versos

³³ Dorothy C. Clarke, «Fortuna del hiato y de la sinalefa en la poesía lírica castellana del siglo xv», *Bulletin Hispanique*, 57 (1955), pp. 129-132; pp. 129-130. Un análisis del porcentaje de la sinalefa en los textos de Lando puede verse en Dorothy C. Clarke, *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*, Pittsburg, Duquesne University Press, 1964, pp. 159-160.

³⁴ Juan del Encina, *Arte de poesía castellana*, en Miguel Ángel Pérez Priego (ed.), *Obra completa*, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1996, p. 18.

para regular el cómputo: *plaz* (ID0514, PN1-257, «Alfonso Álvares, amigo», v. 81); *faz* (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», v. 125); *val* (ID0536, PN1-286, «En el torneo campal», v. 33). Este metaplasmo está claramente al servicio de la métrica, pues Lando se aleja en algunos casos de las tendencias que los usos lingüísticos parecen ir adoptando en esta etapa evolutiva. Por ejemplo, la apócope de la *-e* final, en decadencia a lo largo del XIV aunque haya todavía formas verbales que se resistan al cambio³⁵, es la más frecuente en Lando. Se evidencia que las motivaciones que llevan al poeta a decantarse por las formas apocopadas tienen que ver, prioritariamente, con la medida silábica de los versos.

En los versos de arte mayor se advierte una clara tendencia al equilibrio silábico de los hemistiquios³⁶. Lando no se limita a respetar la distribución acentual de los ictus, sino que se esfuerza en completar mitades hexasílabas acudiendo a las particularidades que regulan el cómputo de este verso³⁷; por ello, es relativamente frecuente localizar hemistiquios iniciados y acabados con sílaba tónica, que permiten incrementar el número de pies por equivalencia. El resultado es que son muy escasos los versos de arte mayor elaborados por Ferrán Manuel que contravienen el ideal descrito por Encina³⁸, mostrando combinaciones de hemistiquios de seis y siete sílabas que no cabe homogeneizar por medio de metaplasmos:

6-7: «E tanto querría || una fina turquesa» (ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa», v. 17); «E qué qualidat || ha la su complisión» (ID1402, PN1-268, «A todos los sabios poetas seglares», v. 19); «que para contar || las estorias de Turno» (ID1408, PN1-274, «Mucho sé menos de quanto demuestro», v. 7); «pero si después || otros paños tomare» (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», v. 157).

³⁵ Rafael Lapesa, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1997, p. 258. Acerca de la apócope de *-e* final en la tercera persona de singular, véase también Allen, «Apócope in Old Spanish», en *Estudios ofrecidos a Emilio Alarcos Llorach*, Oviedo, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Oviedo, 1976, pp. 15-30; pp. 22-23. Sobre la pervivencia de la apócope en determinados verbos remito a Rafael Cano Aguilar, *El español a través de los tiempos*, Madrid, Arco Libros, 1997, p. 208.

³⁶ La descripción de este verso propició una notable controversia entre la crítica desde Foulché-Delbosc; un resumen de la polémica puede consultarse en Fernando Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», en *Studia in honorem R. Lapesa*, Madrid, Gredos, 1972, pp. 343-378; pp. 348-349. Véase también, para la discusión en torno a la naturaleza silábica o puramente rítmica del verso de arte mayor, Duffel, *Modern Metrical Theory and the Verso de Arte Mayor*, Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 10, London, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 1999, pp. 58-61. Gómez Redondo ha destacado la isorritmia de este verso, defendiendo su prevalencia sobre las equivalencias silábicas («El ‘adónico doblado’ y el verso de arte mayor», *Revista de Literatura Medieval*, 25 (2013), pp. 53-86; p. 56).

³⁷ Esta medida es la que se impondrá con Juan de Mena (Navarro Tomás, *Métrica española*, pp. 115-119). Esta tendencia se advierte también, según constata Duffel, en otros poetas, como Santillana o Juan Alfonso (*Modern Metrical Theory...*, *op. cit.*, pp. 81-82).

³⁸ Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, vol. II, pp. 364-365.

7-6: «e ved las metáforas || fondas, sutiles» (ID1408, PN1-274, «Mucho sé menos de quanto demuestro», v. 22); «Pues veyendo la pena || que está aparejada» (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», v. 71).

Las peculiaridades de este verso, tan alejado del habla natural, contribuyen a que los errores se acumulen en el proceso transmisor, pues los amanuenses tienden a normalizar inconscientemente la estructura del arte mayor; la principal consecuencia de este hecho es la existencia de versos gravemente deturpados cuya reconstrucción resulta incierta al ofrecer varias posibilidades, dificultando el avance a la hora de determinar el uso que Ferrán Manuel hace de este peculiar metro³⁹. Por suerte, tan solo un texto del poeta se halla especialmente afectado por esta circunstancia, en concreto, se trata de ID1417, PN1-284, «Dexistes amigo que vos preguntase». Las numerosas irregularidades que presenta en comparación con las otras coplas de arte mayor debidas a Lando, obliga a atribuir las imperfecciones a los amanuenses y, de manera simultánea, dificulta o vuelve muy incierto el proceso de enmienda.

En cuanto a la distribución de los ictus, la tendencia que caracteriza el verso de arte mayor clásico consiste en situar el primer acento del primer hemistiquio en la primera o segunda sílaba; mientras que para el segundo debe localizarse en la segunda sílaba⁴⁰. Las excepciones a esta pauta están relacionadas con recursos de compensación consistentes, de acuerdo con la descripción de Foulché-Delbosc, en las siguientes estrategias: si el primer hemistiquio es agudo, cabe desplazar el primer ictus del segundo a la tercera sílaba; en caso de que el primero sea esdrújulo es posible situar el primer ictus del segundo en la primera sílaba⁴¹.

Al revisar la disposición de los ictus en los versos de arte mayor de Ferrán Manuel se constata que la norma caracterizadora de este metro en su realización clásica se cumple, pues la mayor parte de los hemistiquios responden al modelo descrito. He podido constatar tan solo las siguientes excepciones:

«De | dár | me_un | ca | vá | llo || múy | se | ña | lá | do» (ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa», v. 6); «Que | siém | pre_en | el | mún | do || són | e | se | rán» (ID0456, PN1-277, «Pues que Fortuna sus rayos inflama», v. 26); «mos | trán | do | que | sí lnos, || cúr | sos, pla | né | tas» (ID1419, PN1-287, «Señores, miremos

³⁹ A pesar de estas dificultades, la estructura del verso de arte mayor supone algunas ventajas a la hora de detectar ciertos errores de transcripción, por ejemplo, los cambios en el orden secuencial de los términos. Sin presuponer la existencia de los ictus, tales alteraciones del verso original resultarían imperceptibles. Para Juan Carlos Conde la presión que el arte mayor ejerce sobre la estructura lingüística lo convierte en un auxiliar de primer orden para la edición: «Praxis ecdótica y teoría métrica: el caso del Arte Mayor castellano», *La Corónica*, 30.2 (2002), pp. 249-277; p. 267).

⁴⁰ Fernando Lázaro Carreter, «La poética del arte mayor castellano», art. cit., p. 353.

⁴¹ Cito a través de Fernando Lázaro Carreter, *ibidem*, p. 353.

el noble doctor», v. 39); «yo | ví | mu | chos | óm | nes || dé | re | li | gión» (ID1419, PN1-287, «Señores, miremos el noble doctor», v. 41); «e | pór | que | el | lu | gár || fués | res | tau | rá | do» (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», v. 21); «en | tó | dos | los | yé | rros || qué | son | ve | dá | dos» (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», v. 48).

Hay que decir que solo dos de las escasas excepciones consignadas se ajustan a la estrategia de compensación descrita por Foulché-Delbosc:

«Que | pá | ra | con | tár || las | es | tó | rias || de | Tú | no» (ID1408, PN1-274, «Mucho sé menos de quanto demuestro», v. 7); «e | véd | las | me | tá | fo | ras || fón | das, | su | tí | les» (ID1408, PN1-274, «Mucho sé menos de quanto demuestro», v. 22).

Lando acude a las licencias prosódicas imprescindibles para configurar el particular esquema rítmico del arte mayor, como la sístole y la diástole, la atonía de términos entre los ictus, el relieve que cobran algunas palabras inacentuadas, la introducción de neologismos y términos inusuales o la alteración de las estructuras sintácticas por medio de hipébaton u otras estrategias latinizantes⁴². A pesar de la aplicación de estas medidas, un número significativo de los versos del poeta logran el particular ritmo del arte mayor insertando los ictus en las sílabas tónicas de las palabras, sin necesidad de acudir a tales recursos, por lo que su ejecución resulta más natural⁴³. Un buen ejemplo de esta última situación es el texto ID1398, PN1-264, «Amigo señor, que Dios vuestra vida», texto de doce versos en el que el poeta respeta el esquema acentual de la lengua para establecer la secuencia rítmica; tan solo habría que señalar la atonía del sustantivo *monte* en el verso 10:

Amigo señor, que Dios vuestra vida
alargue con abtos de grant gentileza
e crezca en virtudes de mucha pureza

⁴² Es dudoso que todas las estructuras latinizantes empleadas por autores que, como Lando, no debieron poseer un conocimiento profundo del latín, constituyan intentos deliberados de latinizar la lengua. De acuerdo con ello, Javier Gutiérrez considera, al analizar los sonetos de Santillana, que tales fenómenos tienen su origen en la influencia de las estrategias estilísticas del arte mayor, antes que en un esfuerzo deliberado por trasladar la sintaxis latina a los versos («La influencia real de la copla de Arte Mayor castellano en los sonetos del marqués de Santillana», *Revista de Literatura Medieval*, 5 (1993), pp. 95-112; véase la página 107). En consecuencia, los casos de imitación de la sintaxis latina vendrían a ser propiamente hablando, al menos en el caso de los poetas no formados en dicha lengua, falsas o aparentes latinizaciones.

⁴³ A pesar de la violencia que estas licencias ejercen sobre la tonicidad normal de las palabras y aun reconociendo que el ritmo del verso de arte mayor resulta más natural cuando no acude a ellas, es preciso reconocer que las manipulaciones ejercidas por los poetas sobre los acentos en la consecución de los ictus no son, propiamente, irregularidades, sino, más bien, procedimientos inherentes a la naturaleza del verso; como destaca Lázaro Carreter, son estrategias imprescindibles para lograr la estética específica del arte mayor («La poética del arte mayor castellano», art. cit., pp. 351-352).

la vuestra notable persona escogida.
 Dadme respuesta en forma devida
 por lindas palabras de alta mesura,
 si vistas aquí passar por ventura
 la mona sin maza que anda perdida.

Finida

Ca oy me dixeron que fue muy corrida
 en un monte esquivo de grant espesura,
 e cúpleme mucho en toda figura
 saber el lugar do bive escondida.

Uno de los procedimientos más frecuentes que da lugar a construcciones de apariencia latinizante son las formas de infinitivo subordinadas⁴⁴:

«sopieron que todos se santificar / ser nunca podría sin grant infortunado» (ID1652, PN1524, «Firme creyendo en la Magestad», vv. 29 y 30).

«por yo dezir d'él tan altos loores» (ID1419, PN1-287, «Señores, miremos el noble doctor», v. 76).

Los elementos latinizantes derivados de la presión de los ictus no se reducen a las alteraciones en el nivel sintáctico, pues en el plano léxico propician el uso de latinismos o, también, de voces neológicas inspiradas en el latín. Aunque al acudir a estos términos el poeta facilita el logro métrico-formal del verso, no hay que olvidar que tales voces son escogidas, además, por el relieve que presentan desde un punto de vista estético⁴⁵. Sirvan como ejemplo de estas prácticas casos como *dubdança*, en ID1209, PN1-67, v. 25; *robrucundo*, en ID1408, PN1-274, vv. 11 y 30; *superno*, en ID1652, PN1-524; *particulares*, en ID1402, PN1-268, v. 25; *confusidat*, en ID1414, PN1-281, v. 6.

En las consonancias se pone de manifiesto también la gran atención que el autor consagra al pulimento del verso; en general, Le Gentil considera que los poetas del *Cancionero de Baena* no son especialmente cuidadosos a la hora de evitar repeticiones de rimas, al

⁴⁴ *Ibidem*, p. 368; sobre estos esfuerzos de latinización sintáctica véase también Rafael Lapesa, *Historia de la lengua...*, op. cit., p. 268, § 70.2; Manuel Alvar y Sebastián Mariner, «Latinismos», en *Enciclopedia Lingüística Hispánica*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1959, vol. II, pp. 19-21.

⁴⁵ De hecho, para algunos autores, como Mena, el recurso a los latinismos está motivado fundamentalmente por las necesidades expresivas y, de manera secundaria, por cuestiones relativas a aspectos formales (María Elena Azofra Sierra, «Latinismos artificiales en el s. xv», *Boletín de la Real Academia Española*, 82 (2002), pp. 47-57, p. 56). Acerca del uso y funcionalidad del latinismo en el *Cancionero de Baena* remito al trabajo de López Quero: «La intencionalidad métrica y pragmática del latinismo en el *Cancionero de Baena*», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 130, 2 (2014), pp. 385-396.

igual que tampoco manifiestan un interés por buscar consonantes difíciles⁴⁶. Las terminaciones escogidas por Lando no son, en general, especialmente complejas, pero tampoco puede afirmarse que todas se apoyen en sufijos derivativos muy comunes, en terminaciones verbales o en variantes morfológicas de género y número, pues entre la obra conocida del autor se conservan piezas que evidencian una preocupación por explorar y rentabilizar retóricamente las posibilidades que se presentan en este nivel del verso. De acuerdo con ello, cabe señalar que se constata en algunos de sus versos la existencia de consonantes menos usuales y escasos que obligan al autor a crear neologismos para respetar las normas métricas. Un buen ejemplo de ello se advierte en los poemas de recuesta, donde la excelencia técnica y la agudeza son la clave de la victoria literaria; así, en la serie iniciada por Juan Alfonso con el texto ID1484, PN1-359, «Fernand Manuel, por que se publique», Lando muestra su habilidad elaborando consonancias basadas en el uso de terminaciones escasas en la lengua, como *-ique* y el diminutivo *-illa*. Para enriquecer al máximo las posibilidades de estos sufijos, el autor crea neologismos acudiendo a bases cultas (*letifique*, ‘alegre’, ID1487, PN1-362, «Señor Juan Alfonso, por más que suplique», v. 17; *conçilla*, probablemente derivado de *concilium*, *-ii*, con el significado de ‘asamblea’, en ID1485, PN1-360, «Señor Juan Alfonso, pues anda el repique», v. 10), o a la total innovación lingüística, proponiendo voces eufemísticas inexistentes en la lengua común que permiten mantener el sistema de consonancias a la vez que propician la comicidad (*charminique*, ‘vagina’; *çiquezique*, ‘pene’, ID1487, PN1-362, «Señor Juan Alfonso, por más que suplique», vv. 13 y 16).

También es preciso destacar, como se advierte en los textos donde el virtuosismo de la estructura retórico-formal es especialmente relevante, que la repetición de terminaciones por medio de derivados pone de manifiesto que Ferrán Manuel aspira a algo más que a satisfacer la norma de las equivalencias en rima. Mediante los sufijos derivativos, ya sean verbales, adjetivales o nominales, Lando pone en juego un sistema de relaciones semánticas entre los términos que comparten tales consonancias, facilitando el surgimiento de asociaciones de contenido y contribuyendo a la cohesión de toda la pieza. Un buen ejemplo de este uso son dos textos de recuesta dirigidos contra Juan Alfonso; en ellos, la rima en *-ara* se logra por medio de la exploración de la potencialidad derivativa del verbo *parar*. El poeta podría haberse limitado a insertar formas verbales de imperfecto

⁴⁶ Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, vol. II, pp. 111-115. Aun cuando el balance llevado a cabo por este autor pueda ser adecuado, conviene no olvidar que muchas de las irregularidades e imperfecciones de las rimas presentes en PN1 son un producto de los accidentes de la transmisión textual (Gómez Bravo señala este hecho en «Consideraciones textuales en la tipificación métrica de la poesía cancioneril castellana del siglo xv: el *Cancionero de Baena*», *Romance Philology*, 52 (1999), pp. 37-55; pp. 41 y ss.).

de subjuntivo para satisfacer los consonantes; sin embargo, prefiere desarrollar un juego de derivados adicionando distintos prefijos a la forma de tercera persona singular del presente indicativo de dicho verbo: *repara, ampara, prepara, apara, compara, depara, para* (ID1397, PN1-263, «Johan Alfonso alçad la cara», vv. 14, 15, 21, 24, 45, 50, 60). Otro claro ejemplo de esta técnica se constata en ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue», donde la tercera persona de singular del verbo *fundar* se convierte en la base para derivar formas adjetivales, verbales y nominales que permitan mantener las consonancias, a la vez que propician una red de relaciones de contenido favoreciendo la imbricación semántica del poema: *profunda, barafunda, funda* (vv. 6, 7, 9). Además, conviene destacar que el autor, con el fin de emular onomatopéyicamente el estilo retórico de su interlocutor, que considera exagerado y artificioso, incorpora en estos versos otros términos con el fonema fricativo labiodental que potencian el efecto cacofónico generado por las rimas.

Esta estrategia en las consonancias se plasma en su máximo grado en el poema ID1417, PN1-284, «Dexistes, amigo, que vos preguntase», basado en el uso del redoblado que, de acuerdo con Le Gentil, consiste en un recurso de repetición, bien de derivaciones sobre un mismo radical, bien de palabras⁴⁷. Para Lang, este ejemplo puede considerarse un caso un tanto irregular de *manzobre*, procedimiento conocido también como *rimes derivatius, mordobre* o consonantes doblados⁴⁸. En el poema referido, las variaciones se aplican sobre verbos, aunque, como puntualiza Blanca Perriñán, el *manzobre* recibe en la poesía tardía un tratamiento muy variado, de manera que cabe considerar bajo este recurso todas las variaciones de formas y no solamente las verbales⁴⁹.

La mejor prueba de la destreza del autor en el desarrollo de las coincidencias sonoras al final del verso se advierte en que, a pesar del predominio del arte comuna, basada en un esquema de rimas independiente en cada estrofa (*rims singulars*)⁵⁰, se interesa en experimentar en varias ocasiones con galas del trovar caracterizadas por la reducción de posibilidades combinatorias, como la maestría mayor o la media maestría. Las *coblas unissonans* o maestría mayor, consisten en emplear el mismo esquema de rimas en todas las estrofas del

⁴⁷ Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, p. 130.

⁴⁸ Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos...», art. cit., pp. 517-518. También ofrece Lang el mismo ejemplo para ilustrar las rimas equívocas (*ibidem*, p. 511).

⁴⁹ Blanca Perriñán, «Lengua y forma poéticas en el *Cancionero de Baena*», *Miscellanea di Studi Ispanici*, 17 (1969-70), pp. 25-77, p. 78.

⁵⁰ Sobre el arte comuna remito a Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, p. 162 y Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos...», art. cit., p. 507. Conviene tener en cuenta que el término presenta, como advierte Faulhaber, un valor polivalente en la terminología métrica de la época («Medieval Spanish Metrical Terminology and Ms 9589 of the Biblioteca Nacional, Madrid», *Romance Philology*, 33 (1979-1980), pp. 43-61; en concreto, pp. 46-47).

poema; dada la complejidad que la limitación en las consonancias supone, no es frecuente que se acuda a esta gala en las composiciones extensas⁵¹. Se conservan cinco textos en los que Ferrán Manuel acude a la unisonancia: ID1402, PN1-268, «A todos los sabios poetas seculares», ID1417, PN1-284, «Dexistes, amigo, que vos preguntase», ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano», ID1485, PN1-360, «Señor Juan Alfonso, pues anda el repique», ID1487, PN1-362, «Señor Juan Alfonso, por más que suplique»⁵². En el primer ejemplo, la dificultad técnica se acrecienta debido a que el poeta propone un esquema con coplas de dos rimas. Hay que pensar que el carácter del texto, una pregunta general dirigida a todos los trovadores de la corte para disertar sobre contenidos astrológicos, requeriría una estructura formal especialmente compleja y proporcionada al tema del debate, así como a las expectativas de participación del mismo.

Para la cohesión de los poemas más extensos, como ID0536, PN1-286, «En el torneo campal», Lando acude al arte de media maestría, consistente en mantener la rima *a* de la primera estrofa a lo largo de toda la pieza⁵³. La reiteración de esta rima está estrechamente ligada a la estructura dispositiva del poema que, tras una introducción situacional relativa al torneo y sus circunstancias, va presentando detalladamente a los participantes en el mismo. En la mayor parte de las coplas, el primer verso con rima en *-al* coincide con la introducción de un nuevo personaje por medio de una breve referencia a sus rasgos físicos, a su atuendo o a su actitud ante el enfrentamiento. Gracias a la media maestría se destaca formalmente la estrategia escogida por el autor para disponer los contenidos de este largo decir. Responden también a este esquema: ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa» y 1397, PN1-263, «Johan Alfonso, alçad la cara». Para Lang, algunas de estas composiciones, al igual que las referidas al tratar de las *coblas unissonans*, constituyen ejemplos de *coblas capcaudadas*, caracterizadas por insertar la última rima de una copla en el primer verso de la siguiente⁵⁴; sin embargo, Le Gentil rechaza dicha clasificación porque entiende que la repetición de la rima del primer verso en estos ejemplos viene propiciada por la naturaleza del arte mayor y la media maestría⁵⁵.

⁵¹ P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, pp. 161-164. El ejemplo más extenso elaborado con coplas unisonantes que se conoce de Lando es el decir ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano», integrado por siete estrofas y una *finida*. Acerca de la importancia de este recurso en la arquitectura del decir: Antonio Chas Aguión y Sandra Álvarez Ledo, «Variaciones formales en géneros de forma libre: los decires», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, 2016.

⁵² Consignados por Lang en «Las formas estróficas y los términos métricos...», art. cit., p. 517.

⁵³ Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, p. 169.

⁵⁴ Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos...», art. cit., p. 506.

⁵⁵ P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, op. cit., vol. II, p. 169.

Entre estas estrategias cohesivas que rentabilizan la limitación de las consonancias hay que citar también las *coblas caudadas*, consistentes en rimar entre sí al menos los dos últimos versos de cada estrofa; esta posibilidad se advierte también en el texto ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano»⁵⁶.

Otra prueba de la búsqueda de la excelencia en la consecución de los consonantes se ofrece en el empleo de palabras rima (*mot equivoc*) que se introduce en varias composiciones de Lando⁵⁷. A la hora de determinar la existencia de una *mot equivoc* conviene proceder con cierta cautela, dado que algunas repeticiones de términos al final del verso podrían haber sido introducidas por los amanuenses como fruto de un error por repetición. En estos casos, es preciso atender a los valores semánticos de las voces implicadas, aceptando como ejemplos de palabra rima aquellas para las que cabe defender, al menos, alguna desviación semántica propiciadora de juegos equívocos, o, como mínimo, un cambio en la categoría gramatical de los términos considerados. Ilustran sin ambigüedad el uso de esta estrategia en la obra del poeta ejemplos como: *cobre*, con valor sustantivo ('metal') y con carácter verbal ('gane'), en los vv. 28 y 29 de ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue»; *vino*, empleado como verbo y sustantivo en los versos 12 y 15 de ID0536, PN1-286, «En el torneo campal»; *se afonda*, utilizado bajo dos acepciones distintas en ID0332, MH1-72, «Si el grant sol se fortifica», vv. 41 y 44 ('hundirse' y 'sufrir'). Un caso bastante más incierto es el que se plantea en ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano» con el término *sabidores*, que se repite en los vv. 6 y 16; cabe salvarlo como palabra rima considerando que en uno de los usos tiene el significado de 'sabio' en general, mientras que en el otro se refiere a los 'poetas', como un tipo particular de sabio, según las consideraciones de la poética del momento⁵⁸.

En cuanto a la repetición de consonantes, existen pautas normativas en la época, como las recogidas por Santillana y Encina. El primero, expone la teoría en la introducción a los *Proverbios* para el príncipe Juan, manifestando que las repeticiones se toleran a partir de las veinte coplas; a su vez, el segundo considera legítimo iniciar las recurrencias a partir de las tres coplas en los poemas largos. No se advierte en los textos de Ferrán Manuel una preocupación por guardar ninguno de estos criterios; con todo, sí que es perceptible un cierto cuidado a la hora de realizar repeticiones en las composiciones

⁵⁶ Henry R. Lang, «Las formas estróficas y términos métricos...», art. cit., p. 507.

⁵⁷ Acerca de la presencia de la *mot equivoc* en otros poetas del *Cancionero de Baena* Luis M. Girón-Negrón en «'Muerte cates / que non cates': el 'discor' 510 de Fray Diego de Valencia en el *Cancionero de Baena*», *Revista de Filología Española*, 82 (2002), pp. 249-272; en especial, pp. 265-266.

⁵⁸ Según el *Prologus baenensis*, la sabiduría ha de ser una condición inherente al poeta, pues no puede cultivar la poesía quien no: «aya visto he oído e leído muchos e diversos libros e escrituras e sepa de todos lenguajes» (*Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. cit., p. 7).

más extensas, como ID0536, PN1-286, «En el torneo campal», donde no se reutiliza ninguna rima hasta la quinta copla y, de las treinta y seis empleadas, se repiten solo seis. Una vez iniciadas las repeticiones, se insertan de forma totalmente aleatoria. Habida cuenta de la pericia de Lando en el manejo de las rimas no parece adecuado interpretar las recurrencias como síntomas de una carencia de habilidad; de hecho en el caso de algunos poemas es posible determinar la existencia de factores que condicionan las repeticiones, como el loor mariano ID1689, PN1-567, «Preçiosa margarita». En esta composición la rima en *-er* se reitera en coplas muy próximas dentro de una pieza no demasiado extensa; sin embargo, antes que atribuir al descuido del autor tal uso repetitivo, conviene tener en cuenta que los versos en que se produce la iteración (vv. 22-23, 26-27) están expresando conceptos estrechamente relacionados, en particular, los gozos marianos de la Encarnación y el nacimiento de Cristo:

El cherubín embiado
de la santa gerarchía
te dixo qu' en ti sería
Dios e omne ayuntado
(...)
que podistes meresçer
en tus entrañas tener
todo el mundo encerrado.
(...)
Señora, bien sé que oviste
gozo e muy grand plazer
quando el tu Fijo naçer
sin dolor de ti lo viste.

Al analizar las consonancias es preciso detenerse a considerar el grado de exigencia de Lando con las mismas, pues en los tratados de la época que reflexionan sobre este aspecto métrico se alude a la existencia de un margen de libertad respecto a la equivalencia de determinados fonemas en posición de rima. Nebrija, quien constata que sus precursores se conformaban en general con la semejanza de las vocales, deja pruebas de tal actitud en su *Gramática Castellana* aludiendo a consonancias como la realizada por Mena entre *proverbios* y *sobervios*⁵⁹. Asimismo, en testimonios más próximo a Lando, como el *Arte de Trovar* atribuido a Enrique de Villena, se manifiesta un alto grado de tolerancia hacia la ambivalencia de las terminaciones *-t* y *-d* en el final de los versos⁶⁰. Puede afirmarse que Ferrán Manuel

⁵⁹ Elio Antonio de Nebrija, *Gramática Castellana*, ed. de Miguel Ángel Esparza y Ramón Sarmiento, Madrid, Fundación Antonio de Nebrija, 1992, p. 18.

⁶⁰ «*t* e *d* eso mesmo convienen en son en fin de dición; así como quien dize *cibdad*, que se puede fazer con *d* e con *t*» (cito a través de Amado Alonso, *De la pronunciación medieval a la*

es bastante exigente a la hora de respetar las equivalencias sonoras entre los fonemas de las rimas, pues no se registran en los textos conservados consonancias entre *b* / *v* ni otras licencias semejantes; por otra parte, y esta es tal vez una de las pruebas más evidentes del cuidado que el sevillano confiere a este aspecto, se percibe un escrupuloso respeto de la oposición entre sibilantes sordas y sonoras (*s* / *z*) intervocálicas que, aun disfrazado por la arbitrariedad gráfica de la copia, se constata al atender al origen etimológico de las palabras. Por ejemplo, en ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue», *Alfonso* (v. 2) rima con *responso* (v. 3), respetando la sonoridad de la sibilante, aunque en el código el primero de los términos presenta la grafía correspondiente a la realización sorda: *Alfonssso*. ID1396, PN1-262, «Señor Johan Alfonso, muy mucho me pesa», presenta bastantes oscilaciones de esta naturaleza al transcribir en posición de rima: *pesa* (v. 1) / *mesa* (v. 4) / *empresa* (v. 5) / *deessa* (v. 13) / *repressa* (v. 21) / *sopessa* (v. 25) / *presa* (v. 28) / *compresa* (v. 29) / *lessa* (v. 33) / *entesa* (v. 36), entre otros.

Aunque cuidadoso en este aspecto, Lando exhibe una mayor tolerancia con la equivalencia de las dentales oclusivas sorda y sonora, que se adapta al comportamiento propio de la poética de su tiempo, conforme al testimonio del *Arte de Trovar*. Entre los numerosos ejemplos de esta licencia, pueden citarse: *Magestad*, en el v. 1, rima con *simpledat*, en el v. 3 (ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad»); *virginidad*, v. 2, *humildat*, v. 3 (ID1689, PN1-567, «Preçiosa margarita»); *merindat*, v. 6, *catat*, v. 7, *enemistad*, v. 8 (ID1397, PN1-263, «Johan Alfonso alçad la cara»). Es, igualmente, muy habitual, si bien no puede considerarse propiamente una ruptura estricta con la norma de la igualdad de los consonantes, que el poeta realice equivalencias entre vocales tónicas y sus respectivas formas diptongadas: *-ión* / *-ón* (ID1389, PN1-253); *-ioso* / *-oso*, *-uel* / *-el*, *-uiz* / *-iz* (ID0536, PN1-286, «En el torneo campal»), entre otros numerosos ejemplos.

4. GALAS DEL TROVAR

En el logro de la excelencia formal del texto tienen gran importancia no solo el cómputo métrico o la selección del modelo estrófico, sino también todos los recursos que la técnica ofrece para cohesionar la pieza. Tal es el caso de los modelos heredados a través de la tradición galaico-portuguesa, a los que me referí previamente al tratar sobre la reducción de las posibilidades de las consonancias (*coblas unissonans*, la media maestría, el redoblado, las *coblas caudadas*, *capcaudadas*, etc.), pero, también, de otros recursos basados en la repetición al margen de las coincidencias en el final del verso,

moderna en español, Madrid, Gredos, 1969, vol. I, la cita corresponde a la página 63).

como las coblas *capdenals* o el *leixaprén*⁶¹. Aunque Lando no parece especialmente aficionado a estas estrategias formales, las emplea exitosamente en varios textos poniendo de manifiesto que las conoce y las sabe aplicar. Las composiciones candidatas a este tipo de recursos son, prioritariamente, las piezas de debate, dado que la necesidad de derrotar y superar en excelencia al oponente obliga a buscar esquemas complejos. Cuanta mayor es la dificultad técnica y temática de los intercambios mayor es su espectacularidad, objetivo último de tales creaciones⁶².

La *cobla capdenal* es un procedimiento idóneo para el enriquecimiento formal de las composiciones dialogadas y para garantizar la unidad métrica del poema, pues se basa en repetir los constituyentes iniciales del verso en las sucesivas coplas ocupando la misma posición. Dado que muchos intercambios se inician con un vocativo apelando al oponente, esta estrategia permite recuperar dicha apelación a través de las distintas estrofas, evidenciando la voluntad dialógica de la pieza y haciendo constante la presencia del interlocutor. Lando ofrece un ejemplo de su dominio de esta técnica en la disputa iniciada por Juan Alfonso en ID1484, PN1-359, «Ferrand Manuel, por que se publique»).

Del uso del *leixaprén* en la obra de Lando ha quedado como testimonio el poema ID1394, PN1-260, «En coplas llenas de asogue». El desarrollo de este recurso radica en enlazar los versos mediante la repetición de términos, habitualmente, la última palabra de un verso inicia el siguiente⁶³.

5. NORMA Y AUTONOMÍA CREATIVA

Todos los elementos anteriormente expuestos evidencian que Lando no solo conoce, sino que sabe utilizar y utiliza las pautas métricas de su contexto poético a la hora de componer. En consecuencia,

⁶¹ Sobre el origen galaico-portugués de buena parte de estos tecnicismos y su raigambre trovadoresca: Vicenç Beltran, «Lusismos del español: de la poética a la preceptiva literaria», en Giulia Lanciani, Roma (ed.), *Da Roma all'Oceano. La lingua portoghese nel mondo. Atti del convegno Da Roma all'Oceano (Roma, 29-30 marzo 2007)*, La Nuova Frontiera, 2008, pp. 45-65; pp. 13-28.

⁶² En torno al relieve de las disputas de función lúdica y burlesca basadas en el uso de recursos en el entorno cortesano de Juan II: John G. Cummins, «Methods and Conventions in Poetic Debate», *Hispanic Review*, 31 (1963), pp. 307-323; p. 307; Ingrid Bahler y Katherine Gyékényesi Gatto, *Of Kings and Poets. Cancionero Poetry of the Trastámara Courts*, New York, Peter Lang, 1992, p. 169; Katherine Gyékényesi Gatto, «Juan Alfonso de Baena, Don Álvaro de Luna and the Familia Regis of Juan II of Castile», en N. Toscano Liria (ed.), *Estudios alfonosinos y otros escritos en homenaje a John Esten Keller y a Anibal A. Biglieri*, Nueva York, National Hispanic Foundations for the Humanities, 1991, p. 79; Claudine Potvin, *Illusion et pouvoir...*, *op. cit.*, p. 143; Antonio Chas Aguión, «Querellas burlescas e ingeniería retórica en el Cancionero de Baena», *La Corónica*, 38.1 (2009), pp. 191-210; p. 204.

⁶³ Tomás Navarro Tomás, *Métrica española*, *op. cit.*, pp. 189-190; acerca del *leixaprén*, véase también: Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise...*, *op. cit.*, vol. II, p. 169 y Henry R. Lang, «Las formas estróficas y los términos métricos...», *art. cit.*, pp. 515-516.

parece lógico considerar que todas las críticas vertidas en torno a su habilidad técnica por sus oponentes en el curso de los debates son simples tópicos retóricos propios de la disputa en verso. El propio Ferrán Manuel declara abiertamente su dominio de la gaya ciencia en el curso de algunos diálogos⁶⁴, aunque la desdeñe para establecer que el origen de la maestría no está en el estudio o en la práctica de unas normas convencionales, sino en la inspiración divina:

Yo vos daré inforismo
de razón sutil alguna,
sin tomar regla ninguna
de maestro nin doctor,
salvo graçia del Señor
que reina sobre Fortuna.
(ID0514, PN1-257,
«Alfonso Álvares, amigo», vv. 51-56)

No obstante, conviene matizar la idea de que todos los ataques recibidos por Lando no son más que argucias retóricas de sus oponentes para derrotarle consagrando la propia superioridad literaria ante la corte⁶⁵. Aun cuando el autor se ciña en los aspectos fundamentales a las exigencias métrico-formales de su entorno poético, se advierte en su obra componentes que apuntan hacia una cierta transgresión del modelo impuesto por la gaya ciencia; tales aspectos podrían ser una base para justificar y comprender las duras críticas de impericia que le dirigen algunos de sus interlocutores literarios, como Villasandino.

Uno de los elementos que puede poner sobre la pista para advertir en qué sentido se aleja el poeta de las normas son las características formales de las preguntas y respuestas, pues se documentan algunos casos en los que el autor traiciona el precepto fundamental que regula formalmente estos diálogos poéticos: el seguimiento de los consonantes⁶⁶. Un ejemplo muy significativo es la respuesta a Sánchez Calavera, ID1652, PN1-524, «Firme creyendo en la Magestad», donde el poeta incrementa de forma notable el número de coplas y, además, suma un verso en la *finida*. Esta licencia no pasa inadvertida

⁶⁴ Mezclad artes enricadas / de pies medios e perdidos / e consonantes partidos / con sotilezas pintadas, / que plumas muy bien tajadas / tengo asaz para escrivir, / con que entiendo distinguir / por do van vuestras pissadas (ID0514, PN1- 257, «Alfonso Álvares, amigo», vv. 65-72).

⁶⁵ Puesto que en la demostración de la pericia técnica residía la clave del éxito poético y material en los enfrentamientos poéticos cortesanos, como ha señalado Cummins (John G. Cummins, «Methods and Conventions...», art. cit., p. 308), es comprensible que, en general, los ataques contra la habilidad técnica sean una estrategia retórica que no requieren un fundamento objetivo.

⁶⁶ Para la caracterización de estos intercambios remito a Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, pp. 163 y ss. Véase también, del mismo autor: «Las preguntas y respuestas», en *Historia de la métrica castellana medieval*, op. cit., cap. 10.3.1.

a Juan Alfonso, quien justifica en la rúbrica el fenómeno apelando a la complejidad del tema debatido y a la necesidad de desarrollar y explicar los contenidos por medio de ejemplos. La estrategia empleada por Lando no es exclusiva del autor, es más, la tolerancia de Juan Alfonso hacia la misma pone de manifiesto que tal uso se admitía en ciertos casos. Ante cuestiones difíciles los vates podían alterar parcialmente en la respuesta el molde formal de la pregunta y, aunque el compilador no parezca muy satisfecho con estas licencias, parece admitirlas en los debates más oscuros⁶⁷.

Puesto que se trata de una medida excepcional aceptada, aunque no idónea, no parece suficiente para explicar las críticas recibidas por Lando. Quizás el poeta se sirvió de esta estrategia con mayor asiduidad, es decir, no tanto para aplicarla de forma ocasional en aquellas piezas que requerían un mayor desarrollo por sus características, como para ignorar conscientemente los modelos propuestos por sus demandantes. Algunos de los intercambios que forman parte del corpus conocido del poeta parecen poner de manifiesto que así fue, pero se trata de una posibilidad difícil de verificar porque los diálogos que la sugieren han sido víctima de importantes daños en el proceso transmisor y, en consecuencia, no es posible determinar si los desajustes formales que manifiestan dichas piezas de debate se deben a las libertades que aplicó Lando al participar en esas disputas o a los accidentes acumulados a través de sucesivas transcripciones⁶⁸.

Si bien tales indicios no deben de ser ignorados, a pesar de las incertidumbres que los accidentes del proceso transmisor genera, hay que decir que el elemento más adecuado para comprender la causa de las duras críticas contra el modo de hacer de Lando vienen dadas por las ideas que el propio autor expone en sus textos. Al proclamar la superioridad de la inspiración divina frente al conocimiento o a la habilidad adquirida con la práctica, Lando desdeña explícitamente las normas técnicas de la poética de su tiempo. Para el autor, la perfección literaria nace de un don individual e intransferible que Dios concede gratuitamente y en diversa medida a quienes escoge, sin que importe lo ignorantes que puedan ser⁶⁹. La defensa radical de

⁶⁷ Antonio Chas revisa las excepciones a esta norma en el *Cancionero de Baena* en *Juan Alfonso y los diálogos poéticos de su Cancionero*, Baena, Ayuntamiento de Baena, 2001, pp. 143-145.

⁶⁸ Se trata de los siguientes textos: dos piezas de Villasandino contra Lando, carentes de réplica, que se localizan en el núcleo de Ferrán Manuel en PN1 (ID1391, PN1-255, «Ferrant Manuel, amigo e señor» y 0506, PN1-256, «Señor Álvaro de Luna») y la composición ID1418, PN1-285, «Filósofo palançiano», que muestra importantes analogías, tanto formales, como de contenido, con un intercambio mantenido entre Villasandino y Juan Alfonso en ID1319, PN1-179, «Álvaro, señor loçano» e ID1320, PN1-180, «Grant poeta, viejo cano». En torno a las dificultades relacionadas con la transmisión textual de estos poemas remito a Sandra Álvarez Ledo, *Ferrán Manuel de Lando... op. cit.*, pp. 113-117 y 120-125.

⁶⁹ Algunos de sus rivales, como Villasandino o Baena, defienden también la inspiración divina, pero sin desdeñar, al contrario que el sevillano, la importancia de la técnica. En torno

la gracia como origen de la poesía tiene una función retórica clara en el autor; por una parte, le permite vejar a poetas que, como Villasandino, tienen un sólido dominio de la técnica forjado tras una larga experiencia, por otra, supone un argumento para que los poetas autodidactas y carentes de formación reglada, como él, puedan intervenir en temas reservados a los titulados.

En definitiva, si el autor es duramente acusado de impericia es porque el mismo provoca esas reacciones al defender de manera muy radical uno de los tópicos literarios más relevantes de su contexto. A pesar de que Lando domina los modelos formales de la poesía de la primera mitad del xv, no rinde un culto respetuoso hacia el formalismo, sino que acude ocasionalmente a las licencias sin considerarlas un demérito, aun cuando los autores más rigurosos y críticos, como Juan Alfonso, manifiesten una valoración negativa hacia tales usos⁷⁰.

6. CONCLUSIÓN

Ferrán Manuel de Lando es un autor que conoce y domina las reglas técnicas propias de la métrica de su contexto literario, tal y como se deduce a partir del análisis de su obra conservada. El poeta no solo se conforma con aplicar rigurosamente las normas básicas, sino que manifiesta una gran preocupación por pulir todos los niveles formales del verso para lograr la excelencia de las composiciones. El predominio de los esquemas básicos y la ausencia de un elevado número de textos que hagan uso de galas complejas parecen indicar que Lando no fue muy aficionado a las estructuras excesivamente elaboradas, prefiriendo buscar la excelencia en el perfeccionamiento de las formas menos artificiosas. No por ello el autor deja de acudir, cuando la disputa ante la corte requiere un mayor lucimiento o una mayor búsqueda de la espectacularidad, a los recursos más complicados de la técnica métrica, demostrando que los domina. Es probable que la imposición de los esquemas comunes en la mayor parte del corpus conservado de Ferrán Manuel se deba a la concepción de la poesía que defiende y manifiesta en sus poemas, aunque, en última instancia, habría que conocer la totalidad de su obra para poder determinarlo con certeza.

El mejor testimonio del dominio de la métrica por parte de Lando es la valoración que Juan Alfonso expone a través de las rúbricas de su antología como juez estético⁷¹. Si bien la mayoría de estas

a las actitudes de Alfonso Álvarez sobre el tópico de la gracia: Yolanda Rosas, *Villasandino y su hablante lírico*, New York, Peter Lang, 1987, pp. 28-38.

⁷⁰ Así lo constatan los comentarios que incorpora en las rúbricas cuando los textos acuden a estas licencias, pues se introducen mediante conectores cargados de negatividad, como *non embargante* (puede observarse, por ejemplo, en los textos ID1600, PN1-475 o ID1652, PN1-524).

⁷¹ También hay que señalar, entre las pruebas de la excelencia artística de Lando, el

apreciaciones no difieren demasiado de las destinadas a encomiar la labor de otros vates, dos de estas rúbricas sobresalen por la insistencia de Juan Alfonso a la hora de indicar el esmero puesto en la factura métrica. Son la rúbrica general y la que introduce la segunda *cantiga* mariana (ID1690, PN1-568, «Toda limpia, sin manzilla»). Por otra parte, Lando es uno de los pocos poetas que merecen en la rúbrica general una alabanza de su destreza técnica⁷².

Recibido: 10/07/2014

Aceptado: 16/09/2015

reconocimiento obtenido por parte de algunos renombrados poetas coetáneos, quienes, dialogando con el autor, dirigieron encomios a su obra. Es el caso de Cañizares, quien consuela a Lando en una queja sobre la pérdida de la inspiración apelando a la calidad de su obra (se trata de ID1410, PN1-276; para lo relativo a Álvaro de Cañizares y su importancia en el ámbito poético baenense, véase Antonio Chas Aguión, «Álvaro de Cañizares, poeta de cancionero», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90.5 (2013), pp. 523-537).

⁷² Tan solo siete vates reciben algún loor en este sentido, de acuerdo con Potvin: «Les rubriques du *Cancionero de Baena...*», art. cit., p. 175.



TÉCNICA E INSPIRACIÓN EN LA POESÍA DE FERRÁN MANUEL DE LANDO

RESUMEN: Este artículo se encamina a analizar el tratamiento de la métrica en las composiciones conservadas de Ferrán Manuel de Lando para valorar el relieve de los aspectos técnicos en la obra del autor, quien desdeñó la importancia de las normas del arte de trovar frente a la inspiración y recibió duras críticas de impericia por parte de otros poetas. Con este fin, se analiza la estructura estrófica de los textos, los procedimientos para la elaboración de versos y rimas, así como el empleo de determinadas estrategias para el embellecimiento métrico de las composiciones. La consideración de estos elementos se lleva a cabo atendiendo al contexto literario en que Lando desarrolló su labor y, también, reflexionando sobre los efectos que el proceso transmisor pudo ejercer sobre el nivel formal de las piezas conservadas.

PALABRAS CLAVE: Lando, métrica, estrofas, versificación, rimas, estrategias retóricas.

TECHNIQUE AND INSPIRATION IN FERRÁN MANUEL DE LANDO'S POETRY

ABSTRACT: The main purpose of this article is to analyze the metrical uses in Ferrán Manuel de Lando's known poems in order to arrive into conclusions about the relevance that this formal component had in the author's poetry, who disdained the importance of the poetic rules against inspiration and received harsh criticism from other poets. According to this, it analyzes the stanzas structure, versification, rimes, as well as the use of specific strategies for the metrical enrichment. The matter is taken by considering the literary context in which Lando developed his work and reflecting on the effects that the transmission process could have caused over the conserved poems' formal level.

KEYWORDS: Lando, Metrics, Stanzas, Versification, Rimes, Rethorical Strategies.