

## **HIBRIDACIÓN Y CREACIÓN DE UNA LENGUA POÉTICA: EL CORPUS GALLEGO-CASTELLANO\***

**María Isabel Toro & Gema Vallín**  
*Universidades de Salamanca y A Coruña.*

Por lo general, siempre que se ha abordado el estudio de la lírica medieval se ha hecho atendiendo a las diversas escuelas en las que tradicionalmente venimos clasificando esta producción. Sólo en los últimos tiempos se ha puesto de manifiesto, con más insistencia que nunca, la necesidad de una visión diacrónica que nos permita ver el cordón umbilical que las une, llevándolas, es cierto, a relaciones de parentesco lejanas, pero que en definitiva muestran a las claras la dependencia, más o menos estrecha, según los casos, que se establece entre todas ellas<sup>1</sup>.

Bien es verdad que, casi desde sus inicios, los estudios en este campo de la literatura se han preocupado por los contactos que estas escuelas presentan en aspectos concretos, como la temática (y, en especial, las variantes que el código amoroso presenta en cada una de ellas), o las formas y los géneros, que van ampliándose, sustituyéndose, evolucionando e incluso muriendo en su discurrir a través de lenguas y épocas; pero también lo es que casi siempre el interés por este tipo de relaciones se ha centrado en marcar las diferencias y semejan-

---

\* Las siguientes páginas son un primer avance de un trabajo más extenso en el que abordamos la edición crítica y el estudio detallado del "corpus gallego-castellano: origen de la lírica castellana".

<sup>1</sup> Es la perspectiva de Vicenç Beltran en su reciente antología, en la que aún en un solo volumen lo que él llama "protohistoria de la lírica castellana", junto con la escuela trovadoresca gallega y la lírica cancioneril del cuatrocientos, mostrando así el panorama histórico de la poesía peninsular más que el de sus distintas escuelas (*Poesía española 2. Edad Media: lírica y Cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002).

zas entre unas escuelas y otras, sin mostrar un claro intento de vislumbrar la auténtica historia de la evolución que se produce desde los especímenes nacidos en Provenza hasta los que surgen en las cortes castellanas del siglo XV, pese a ser algo generalmente aceptado.

Esto se hace quizá más evidente por lo que a las escuelas gallego-portuguesa y castellana se refiere. La tradición crítica moderna parece haber marcado dos campos de estudio distintos sin apenas solución de continuidad entre ellos. Es verdad que la casi total ausencia de composiciones durante los cien años que las separan ha contribuido a ello, puesto que en ese tiempo perdemos el eslabón evolutivo de esta poesía “trovadoresca” en la península Ibérica; pero el estudio conjunto, y no solo comparativo, de ambas tradiciones, sin duda, puede arrojar datos sobre lo que pudo pasar en ese siglo sin apenas poesía<sup>2</sup>.

Henry Lang, en 1902, fue el primero en señalar la existencia de un cancionero gallego-castellano, conformado por todas aquellas composiciones nacidas entre 1350 y 1450 en una lengua híbrida sin correspondencia plena con ninguna de las que caracteriza cada una de las dos escuelas peninsulares<sup>3</sup>. Lang atribuía esta mezcolanza, más que a una consciente hibridación lingüística nacida desde buen principio como tal,

---

<sup>2</sup> Sobre este período de transición de la escuela gallego-portuguesa a la castellana, véase el trabajo de Giuseppe Tavani, “L’ultimo periodo della lirica galego-portoghese: archiviazione di un’esperienza poetica”, *Revista da Biblioteca Nacional*, III, 1-2 (1983), pp. 9-17, en el que aborda el tema desde la perspectiva de los «cancioneiros» en su etapa tardía, y el de Saverio Panunzio, “Dalle ‘cantigas d’amor’ gallego-portoghese alla lirica castigliana: convergenze e innovazioni”, *Annali dell’istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 35.2 (1993), pp. 540-555, donde se comparan los dos extremos de la evolución. En torno a la memoria histórica en relación a este período, son fundamentales los estudios de Alan Deyermond, “Baena, Santillana, Resende and the Silent Century of Portuguese Court Poetry”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 59 (1982), pp. 265-283, y Harold V. Livermore, “Santillana and the Galaico-Portuguese poets”, *Iberoromania*, 31 (1990), pp. 53-64.

<sup>3</sup> Henry R. Lang, *Cancionero gallego-castellano. The extant galician poems of the Gallego-Castilian Lyric School (1350-1450)*, I, Nueva York-Londres, Charles Scribner’s Sons-Edward Arnold, 1902 (el tomo II nunca llegó a publicarse); véase también su artículo “Cancionero gallego-castellano”, *Boletín da Real Academia Galega*, 1.5 (1906), pp. 102-107. No olvidamos los acercamientos previos de Carolina Michaëlis, “Geschichte der portugiesischen Litteratur”, *Grundriss der romanischen Philologie*, II (1897), pp. 235-241, y de Hugo A. Rennert, *Macias o Namorado. A Galician Trobador*, Philadelphia, 1900.

a la acción no siempre afortunada de los copistas, que enturbiaron en gran medida lo que para él era, en realidad, la última fase de la escuela gallego-portuguesa; no en vano, su mayor empeño fue el de restaurar los poemas volviéndolos a su lengua original, la gallega, olvidando por completo la posibilidad de que estas composiciones nacieran en una forma lingüística no identificable con ninguna de las dos lenguas en liza. Esta visión fue aceptada sin reservas por doña Carolina Michaëlis de Vasconcelos en su extensa reseña de la obra de Lang<sup>4</sup>, e incluso alabada por no pocos entusiastas, como Eugenio Carré Aldao, que elogiaba el trabajo de su colega por “restituir a la lírica gallega poesías cuya identidad pudiera ponerse en duda por lo alterado de su texto”<sup>5</sup>.

Más recientemente, en 1997, Ricardo Polín ha vuelto sobre este conjunto poético, mostrándose mucho más cauto en lo que se refiere a la extrema restauración de la lengua poética gallega que llevó a cabo Lang. Sin embargo, su criterio sobre la consideración de estas composiciones es el mismo; su prologuista, Xesús Alonso Montero señala, por ejemplo, que

Polo traballo de Lang sabemos que durante un século máis cultivouse a poesía galega, sobre todo fóra do noso ámbito lingüístico; cultivouse, cada vez máis esmorecente, pero producindo, aquí e alí, algunhas manifestacións dunha excelencia literaria nunca ou case nunca recoñecida.<sup>6</sup>

Y el propio Polín aún mantiene en apéndice, entre los textos dudosos,

Al alva venid, buen amigo,  
al alva venid.  
Amigo, el que yo más quería,  
venid al alva del día<sup>7</sup>,

---

<sup>4</sup> *Zeitschrift für romanische Philologie*, 28 (1904), pp. 200–231.

<sup>5</sup> *Influencias de la literatura gallega en la castellana (Estudios críticos y bibliográficos)*, Madrid, 1915, p. 222.

<sup>6</sup> Xesús Alonso Montero, en el “Prólogo” a Ricardo Polín, *Cancioneiro galego-castelán (1350–1450). “Corpus” lírico da decadencia*, A Coruña, Seminario de Estudos Galegos, 1997, p. 11.

<sup>7</sup> Ricardo Polín, *Cancioneiro galego-castelán...*, pp. 413–414.

considerada por su predecesor como una verdadera cantiga de amigo, aunque Polín rechaza de plano la restitución que aquél hacía a la lengua gallega por considerar que esa debió de ser su forma original.

Sí acepta, en cambio, la denominación “cancionero gallego-castellano” (cancioneiro galego-castelán) en el título de su libro, que completa con el subtítulo, menos afortunado, “*Corpus* lírico da decadencia”. Desde nuestro punto de vista, llamar a esta producción “cancionero” quizá sea dotarla de una unidad que indudablemente no tiene, casi supone hablar de una “escuela” gallego-castellana, cuando realmente no parece haber rasgos literarios suficientes, ni aún lingüísticos, que permitan considerarla como tal<sup>8</sup>; mientras que definirlo como “corpus de la decadencia” solo tiene sentido si miramos desde la óptica de la poesía gallego-portuguesa, tal y como había hecho Lang y en lo que, por tanto, insiste Polín, dejando totalmente de lado la escuela castellana, algo que debe ser puesto en cuarentena, como intentaremos hacer a lo largo de las siguientes páginas. Tal vez lo más cauto sea referirnos a él simplemente como “corpus gallego-castellano”.

En cualquier caso, e independientemente de la etiqueta con la que lo calificuemos, Ricardo Polín ofrece la edición del corpus, si bien elimina algunos textos que, desde nuestro punto de vista, deberían estar al frente de la edición; nos referimos, en concreto, a la composición de Alfonso XI “En un tiempo cogí flores”, la más antigua de las gallego-castellanas<sup>9</sup>. Por lo demás, la suya es una edición al uso en la que se mantiene fiel, en lo esencial, a las grafías del texto base, al reconocer el peligro que supone un intento de sistematización en unos textos en los que, además de las dificultades que ya de por sí provoca el asistemático uso gráfico de la época, nos encontramos con la presencia de dos len-

---

<sup>8</sup> En relación a la lengua utilizada por este corpus, hay que advertir que el único rasgo común que muestran todas las composiciones es el hibridismo, con mayor presencia de una u otra lengua, según los casos; de ninguna manera podemos hablar de características gramaticales o léxicas comunes presentes en todas ellas de modo sistemático, o lo que es lo mismo, no podemos hablar de una lengua gallego-castellana propia de una escuela (no olvidemos que en este ámbito una escuela lo es, fundamentalmente, por la lengua común en que se expresa).

<sup>9</sup> Y no solo desde el nuestro, sino también desde el de la mayor parte de los estudiosos que se han dedicado en los últimos tiempos a estas composiciones; véase, sin ir más lejos, la ya citada antología de Vicenç Beltran, *Poesía española 2...*, p. 39

guas distintas. Esta postura conservadora de Polín parece la más acertada, si bien desde los primeros trabajos de transcripción y cotejo, previos a la edición crítica, se observa la necesidad no solo de mantener las grafías del texto base, sino también la de recoger las variantes gráficas presentes en otros testimonios y dejar constancia de ellas en aparato crítico, puesto que en más de una ocasión nos obligan a postular la posible “galleguización” gráfica de términos netamente castellanos, algo que quizá también estaba ya en el origen de los textos<sup>10</sup>.

Desde la certera aproximación que Rafael Lapesa hizo a “la lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino”, como reza el título de su conocido artículo, ya nadie pone en duda que muchos de los castellanismos presentes en este corpus se deben, sin duda, a la acción de los copistas, puesto que con ellos se introducen irregularidades en la rima que se subsanan fácilmente mediante la enmienda con la lección gallega; pero también queda fuera de duda el hecho de que en no pocos casos es la propia rima la que exige la presencia de estas formas castellanas, por lo que éstas debían de estar ya en el origen de la composición.

Lapesa explica esta mezcolanza lingüística partiendo del origen gallego o castellano de los autores, atribuyéndola, por tanto, a la costumbre lingüística de los poetas más que a un intento consciente de hibridación:

Los pocos trovadores del grupo nacidos en Galicia –seguro sólo uno– parecen haber vivido más o menos tiempo en la corte o tierras de Castilla, y no puede rechazarse a priori la posibilidad de que poetizaran alguna vez en castellano. Es de suponer que, trovando en lengua ajena, ni unos ni otros eliminasen por completo los hábitos de la propia: tal depuración es inconcebible en el siglo XIV, cuando el aprendizaje de idiomas extraños se hacía en la fluidez del coloquio y ordinariamente sin sistematización gramatical. El lenguaje de los trovadores gallego-castellanos hubo de ser una mezcla de los dos componentes, en proporción variable<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> Todas estas cuestiones las analizamos más detalladamente en la edición crítica que estamos preparando.

<sup>11</sup> “La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino”, *Romance Philology*, 7 (1953–1954), pp. 51–59, p. 51.

No debe resultar extraño, por lo tanto, que también la grafía de la lengua propia se deslice al trovar en una lengua ajena<sup>12</sup>.

Sin embargo, pese a esta visión de Lapesa y sin olvidar la deturpación introducida por los copistas, que sin duda existe, no podemos desechar del todo la idea de que el uso de esta lengua más o menos galleguizada o castellanizada pueda explicarse también por razones del todo ajenas al origen geográfico de los autores; más bien al contrario, quizá debamos pensar que tal hibridismo se debe a una actitud consciente de los autores ante la necesidad de volver la vista a la tradición gallega cuando componen en castellano, una lengua ésta, no lo olvidemos, que no contaba con tradición lírica propia<sup>13</sup>. De ser así, este corpus, lejos de ser el de la “decadencia”, nos situaría en los orígenes de la poesía lírica castellana, aunque aún ligada a la gallega en su intento por adquirir una entidad propia, pero autorizada por la tradición.

En este sentido, conviene recordar el hecho de que la mayor parte de estos poemas gallego-castellanos, las cantigas de Alfonso Álvarez de Villasandino, aparece en el cancionero de donde arranca la tradición castellana, el *Cancionero de Baena*. No nos olvidamos de que en él escasea el tema amoroso, más puramente trovadoresco, en favor de otra temática más seria o, cuando menos, más útil, acorde con los gustos castellanos; algo que se traduce, por ejemplo, en la predilección por el *dezir* en detrimento de la canción. Al fin y al cabo su compilador, “mirando hacia atrás”,<sup>14</sup> de alguna manera justifica las razones de su selección en un prólogo que, *avant la lettre*, se presenta casi como un manifiesto literario en defensa de las viejas tradiciones didáctico-morales que en Castilla se veían ya amenazadas por los nuevos aires.

---

<sup>12</sup> En torno a algunos de los barbarismos introducidos en estos poemas, véase también José L. Pensado, “Para la historia del posesivo gallego y portugués: formas extravagantes”, *Revista de Filología Románica*, 1 (1983), pp. 185–191.

<sup>13</sup> Es la opinión de Vicenç Beltran: “esta hibridación quizá no deba atribuirse tanto a falta de competencia lingüística como a un intento más o menos consciente de elevar la dignidad del castellano, carente de una tradición lírica propia, mediante su aproximación al gallego, que la tenía en grado sumo”, *Poesía española 2...*, p. 39.

<sup>14</sup> Vicenç Beltran, *Poesía española 2...*, p. 38.

Juan Alfonso de Baena, en la primera página de su compilación, califica a Alfonso Álvarez de Villasandino como el “maestro e patrón” de esa vieja tradición castellana fundada “sobre la muy graçiosa e sotil arte de la poetría e Gaya Çiençia”<sup>15</sup>. Como ha demostrado Vicente Beltrán, Baena equipara la “Gaya Ciencia” a la Historia, dotándola así de un valor eminentemente práctico, alejado del simple pasatiempo cortesano y centrado más en la formalización de cierto comportamiento, como ejemplo de buen gobierno; de ahí que muchas de las obras recopiladas tengan una clara lectura política<sup>16</sup>. No es extraño, pues, que Álvarez de Villasandino, un escritor mercenario al servicio de la corona castellana, creador de decires como el que escribió “cuando el señor rey don Enrique finó en la cibdad de Toledo”, en el que muestra la conflictiva situación que vive Castilla a causa del enfrentamiento entre los regentes, sea considerado el padre de la escuela.

Llama la atención, sin embargo, que en este contexto tan particular Baena no muestre el menor empacho en incluir también sus canciones de carácter amoroso (*cantigas*, como todavía aparece en las rúbricas), escritas en una lengua que nada tenía que ver con la pureza poética de la tradición castellana; es más, nada le impide introducir la obra de Villasandino, con sus *cantigas gallego-castellanas*, con una rúbrica general en la que los halagos hacia el poeta se exhiben sin recato alguno:

Aquí se comiençan las cantigas muy escandidas e graçiosamente asonadas, las preguntas e respuestas sotiles e bien ordenadas e los dezires muy limados e bien fechos e de infinitas invençiones que fizo e ordenó en su tiempo el muy sabio e discreto varón e muy singular componedor en esta muy graçiosa arte de la poetría e gaya çiençia, Alfonso Álvarez de Villasandino, el qual, por graçia infusa que Dios en él puso, fue esmalte e luz e espejo e corona e

---

<sup>15</sup> Citamos por la edición de Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor, 1993, p. 1; para evitar una prolijidad innecesaria en las notas, en adelante indicaremos en el texto la página entre paréntesis.

<sup>16</sup> Vicenç Beltran, “‘La poesía es un arma cargada de futuro’: poética y propaganda política en el *Cancionero de Baena*”, *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. Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena–Diputación de Córdoba, 2001, pp. 15–52.

monarca de todos los poetas e trovadores que fasta oy fueron en toda España (p. 11).

Esta actitud del “escrivano e servidor” (p. 1) del Trastámara Juan II ha despertado diversas opiniones entre quienes, de un modo u otro, han intentado interpretarla, puesto que, en principio, les resulta difícil saber cuál es el papel que Juan Alfonso de Baena otorga a estas composiciones gallego-castellanas en un cancionero en el que, en palabras de Fernando Gómez Redondo, el compilador “había de recoger aquellos poemas que acordaran con el espíritu de la cortesía que, finalmente, había de proyectarse en la figura del rey”, un rey castellano a quien “le cumple la construcción de la imagen artística y estética más ambiciosa de la centuria”<sup>17</sup>. Carlos Mota, por ejemplo, se sorprende ante la inclusión en el *Cancionero de Baena* de lo que él considera una auténtica anti-gualla poética, desacorde en todo con el sentido de la compilación:

Todavía encierra misterio el interés por Villasandino de Baena y de Santillana [...] Y quizá sería en el caso de Baena, tan proclive al diletantismo intelectual, a la poesía con pretensiones, en el que podría resultar más sorprendente<sup>18</sup>

y añade:

Baena no quiso o no pudo, a la hora de organizar su cancionero, prescindir de unas *reliquias* como las obras de nuestro autor<sup>19</sup>.

De sus palabras podemos deducir fácilmente que, en su opinión (acorde en esto con la de Ricardo Polín), Baena consideraba a Villasandino un verdadero “baluarte do trobar antiguo”<sup>20</sup>, digno representante, por tanto, del tan traído y llevado *corpus da decadencia*. Sus composiciones sólo tenían cabida en el *Cancionero de Baena* como reliquias, vestigios de una producción que ya nada tenía que ver con el

---

<sup>17</sup> *Artes poéticas medievales*, Madrid, Ediciones del Laberinto, 2000, p. 145.

<sup>18</sup> Carlos Mota, “Villasandino en su posteridad”, *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, ed. Juan Paredes, Granada, Universidad, 1995, III, pp. 407–423, p. 409.

<sup>19</sup> *Ibíd.*, p. 410. El subrayado es nuestro.

<sup>20</sup> Ricardo Polín, *Cancioneiro galego-castelán...*, p. 28.



espíritu poético forjado en Castilla. Sin embargo, pese a la nostálgica veneración que Baena parece mostrar ante tales reliquias, Villasandino tampoco podía entrar con derecho pleno en el elenco de los grandes trovadores gallegos, puesto que, al fin y al cabo, no era más que uno de esos epígonos extranjeros, incapaces de manejar la lengua con la maestría requerida para tales menesteres<sup>21</sup>.

Al hilo de estas consideraciones, cabe plantearnos hasta qué punto Villasandino era incapaz de trovar en gallego-portugués siguiendo los cauces temáticos y técnicos propios de la escuela. Sabemos que fue un gran conocedor de esa tradición, algo que deja claro en la composición “Desque de vós me partí”, en la que tanto el tema como muchas de las expresiones y, sobre todo, la técnica le son características; la *cantiga*, sin embargo, no pertenece a ella, puesto que la lengua no deja de ser un híbrido y la combinación de rimas le es totalmente extraña<sup>22</sup>. Pero no es la única vez que toma de la escuela gallego-portuguesa expresiones calcadas, demostrando su profundo conocimiento del corpus gallego. Es lo que parece suceder con la *cantiga* “Ay, meus ollos, que quisistes”, que comparte varios aspectos formales, expresiones y temas con otra de Joan Mendiz de Briteiros, un trovador gallego-portugués tardío: “Eya, senhor, aque-vos min aqui”; de ella toma también la fórmula “ver y desejar”, abriendo el camino a una serie de composiciones que giran en torno a este sintagma, un camino largo que lleva desde Macías hasta los poetas cancioneriles del XV e incluso del XVI.<sup>23</sup>

Por otra parte, también parece conocer la tradición que tal vez hubo en torno a Alfonso XI de un uso plenamente consciente de esta mezcolanza. El poema “Linda, desque bien miré”, utiliza perfectamen-

---

<sup>21</sup> No por otra cosa Rafael Lapesa cuestiona “la maestría y el cuidado efectivos” de Villasandino al valerse del gallego para la composición de sus *cantigas* (“La lengua de la poesía lírica...”, p. 58).

<sup>22</sup> De las relaciones entre la poesía de Villasandino y la lírica gallego-portuguesa, se ocupa Gema Vallín, “Villasandino y la lírica gallego-portuguesa”, *Cancioneros en Baena. II. Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*. In *memoriam Manuel Alvar*, ed. Jesús L. Serrano, Ayuntamiento de Baena, 2003, pp. 79–85.

<sup>23</sup> De este tema y de sus muchas implicaciones para la lírica castellana nos ocupamos con detalle en “Lírica culta, lírica tradicional: intercambios (‘Ver y desejar’: un villancico popular de origen trovadoresco)”, en *La literatura popular impresa (siglos XV-XX): géneros, funciones y teoría*, Salamanca, SEMYR. En prensa.

te algunos de los recursos trovadorescos de carácter erudito (cada estrofa está basada en una anáfora al principio y una paranomasia al final), al tiempo que, como el rey castellano, desarrolla el motivo de la identificación entre la enamorada y una flor, algo que también está presente en la contemporánea “*Senhor genta*”<sup>24</sup>.

En suma, y para resumir, el estudio de la obra de Villasandino nos pone ante un autor con unos intereses poéticos marcados por sus propios intereses personales: él trova para el rey de Castilla, en castellano, y a veces infiriendo un claro tono político; no deja de ser un asalariado al servicio de los Trastámara castellanos, a los que halaga, pide y sirve a través de sus composiciones. Sin embargo conoce muy bien la poesía de la escuela precedente, como demuestran los puntos de contacto que mantiene con los últimos de sus poetas; en realidad

la deuda de nuestro poeta hacia la lírica gallega no tiene nada que ver con la repetición de temas o esquemas estróficos, sino que se extiende esencialmente al vocabulario y fraseología. Toma del lenguaje formular expresiones que en algunos casos remiten incluso a cantigas conocidas de la tradición, compuestas por trovadores tan dispares y alejados en el tiempo como Fernan Garcia de Esgaravunha o Airas Moniz d’Asme<sup>25</sup>.

Ante estas consideraciones, nos cuesta creer que sus escritos en ese gallego desnaturalizado sean solamente consecuencia de su torpeza en la imitación; como también nos cuesta creer que fuera incapaz de hacer una «cantiga de meestría», aun conociendo la técnica de primera mano, pero sí poemas muy relacionados con ella. La tradición gallego-portuguesa había sido demasiado pujante a lo largo del siglo XIV, como para pensar que terminó por desvanecerse casi repentinamente o, por lo menos, para que poetas tan conocedores de ella, como parece ser Villasandino, sean incapaces de mantenerla<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> Véase Vicenç Beltran, *Poesía española 2...*, pp. 165–166, y “La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV”, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, 2 (1985), pp. 259–273.

<sup>25</sup> Gema Vallín, “Villasandino y la lírica gallego-portuguesa”, p. 85.

<sup>26</sup> Menos creíble resulta esta incapacidad de Villasandino si tenemos en cuenta que la escuela gallego-portuguesa estaba aún viva en los primeros años del siglo XV,

Es evidente que la escuela tuvo que continuar, pero quizá no lo sea tanto que quienes parecen ser sus últimos representantes, los “baluartes do trobar antigo”, sean simples epígonos que la deturpan, irremediabilmente, por su origen castellano. Tal vez lo único que sucedió es que, ante la inminente desaparición de una tradición de tan larga rai-gambre, provocada en buena medida por cuestiones de índole social y económica, los propios trovadores fueran conscientes de la necesidad de verterla en un odre nuevo en el que siguiera viva, si no en su lengua, sí en sus motivos, en su vocabulario, en su fraseología, en sus temas...

Lejos de aceptar su fin, y precisamente para evitarlo, cuando el Conde de Barcelos, don Pedro de Portugal, lega a su sobrino Alfonso XI un *Livro das cantigas*, no solo lo hace para salvaguardar la memoria de la escuela, “unha filosofía poética a punto de fenecer”<sup>27</sup>, sino que, con él, le cede el testigo de la tradición; el rey castellano pudo entenderlo, como parece mostrar la composición que hemos conservado de él y el círculo poético que tal vez hubo en su época, y también autores como Villasandino. La tradición gallego-portuguesa no muere en ellos, sino que intenta pervivir a través de una nueva lengua, la castellana; la hibridación no es una imitación torpe o nostálgica, simplemente es el reflejo tan presente en la literatura medieval ante la novedad; quizá por eso, para dar “carta de naturaleza” a la nueva lengua poética (y no tanto a la escuela, que no era nueva), se recurre a la referencia consciente, “al principio de autoridad”. Al tiempo que nace, se resiste a romper ese cordón umbilical del que se seguirá alimentando en sus inicios.

Desde esta perspectiva es más fácil entender la inclusión de la obra gallego-castellana de Villasandino en el *Cancionero de Baena*. El compilador no ve el menor reparo en colocar estas piezas junto a los

como demuestra Vicenç Beltran en su estudio de la sátira de Pero Vélez de Guevara contra Sancha Carrillo incluida en el *Cancionero de Baena*, elaborada merced al conocimiento de las convenciones propias de la *cantiga de escarnho* (“Del cancionero al cancionero: Pero Vélez de Guevara, el último trovador”, en *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, eds. Juan Casas Rigall – Eva María Díaz Martínez, Santiago de Compostela, Universidade, 2002, pp. 247–286).

<sup>27</sup> Ricardo Polín, *Cancioneiro galego-castelán...*, p. 20.

poemas de tono político afines a la dinastía reinante, puesto que gracias a ellas, a las *cantigas* gallego-castellanas, se erige como el primer poeta lírico del reino de Castilla: un *moderno* ante los ojos de Baena y solo *reliquia* para quienes le siguen considerando un epígono de la tradición gallega. En este sentido, no podemos olvidar que

cuando Juan Alfonso de Baena hace entrega al rey Juan II del fruto de su diligencia en reunir y copiar la poesía que al hilo de los años había ido llegando a sus manos, estaba trasplantado a Castilla hábitos literarios que eran tradición y hasta antigualla en las literaturas románicas comarcanas, la gallego-portuguesa y la franco-occitánica [...] El volumen [...] es el resultado de la recogida sistemática y ardua de la producción poética de sus coetáneos, unos novísimos y otros no tanto, pero siempre *moderni*.<sup>28</sup>

Pero en Castilla no corrían buenos tiempos para la lírica. La recuperación de la corte castellana y los empeños de Juan II favorecían sin duda el mecenazgo del que carecía ya la vieja escuela; sin embargo, el auspicio real estaba reservado para composiciones más necesarias, o al menos más prácticas, ante la amenaza del espíritu caballeresco que venía de la mano de los Trastámara aragoneses. La poesía cortesana resurgirá en la generación siguiente, la del Marqués de Santillana, y se teñirá de elementos italianos que terminarán por dotarla de un carácter propio, aunque su andadura había comenzado de la mano de autores como Villasandino. Quizá por esto el Marqués no duda en seguirle muy de cerca en algunas de sus obras<sup>29</sup>, ni siquiera en deshacerse en halagos hacia él, como años atrás hiciera Juan Alfonso de Baena, en su *Prohemio*:

Desde'l tiempo del rey don Enrrique, de gloriosa memoria, padre del rey nuestro señor, e fasta estos nuestros tiempos, se començó a elevar más esta

---

<sup>28</sup> Brian Dutton y Joaquín González Cuenca, ed. *Cancionero de Baena*, p. VII.

<sup>29</sup> Véase al respecto Vicente Beltrán, *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU, 1988, pp. 48–49 y nota 13, en donde se establecen algunas características comunes entre los dos poetas, de lo que podemos deducir que Santillana parece “actuar un tanto al margen de lo corriente en su tiempo, probablemente movido por un programa estético semejante al de Villasandino” (p. 48).

sçiençia e con mayor elegança, e ha avido onbres muy doctos en esta arte, principalmente Alfonso Álvares de Yliescas, grand dezidor, del cual se podría dezir aquello que, en loor de Ovidio, un grand estoriador describe, conviene a saber: que todos sus motes e palabras eran metro. Fizo tantas cançiones e dezires, que sería bien largo e difuso nuestro proçesso sy por extenso aun solamente los prinçipios dellas a rrecontar se oviesen<sup>30</sup>.

Lo más probable es que hasta ahora nunca hayamos sabido entender la actitud de Juan Alfonso de Baena cuando introduce unas piezas gallego-castellanas en un cancionero que pretende ser, ante todo, la fiel representación de la cultura poética defendida, y en gran medida patrocinada, por Juan II de Castilla. Es evidente que los decires de Villasandino responden a los intereses castellanos del momento, pero también lo es que sus cantigas representan para Baena la primera muestra de la lírica culta en la corte Trastámara; su expresión en esa lengua híbrida no es un síntoma de la decadente poesía gallega, sino de la naciente poesía castellana. Más allá de su mayor o menor conocimiento de la lengua gallega (conocimiento que no sería tan parco, a la vista de su gran familiaridad con el corpus gallego-portugués), Villasandino no trova en ella, simplemente, porque nunca pretendió hacerlo. Su única intención era “trasladar” los usos de aquella tradición a una lengua en la que nunca antes se habían expresado; para ello era del todo necesario elevar la categoría del castellano, hasta hacer de él una lengua lírica culta, mediante la recurrencia a su antecedente más prestigioso: la tradición gallego-portuguesa, de la que, a fin de cuentas, descendía, muy lejos aún de los influjos italianos. El gallego era, por aquellos tiempos, el único capaz de dar carta de naturaleza a la nueva lengua lírica, la única autoridad que podía servir de apoyo a los primeros poetas castellanos. En definitiva, el corpus gallego-castellano no es más que el fruto de esta labor consciente, y Villasandino, con sus cantigas y decires, el “maestro e patrón” de la poesía culta de Castilla.

---

<sup>30</sup> Ed. María Isabel Toro Pascua, en su *El arte de la poesía: el Cancionero (Teoría e ideas sobre la poesía en los siglos XV y XVI)*, Salamanca, SEMYR, 1999, pp. 11-23, p. 21.