

La métrica cancioneril en la época de los Reyes Católicos: la poesía de Pedro de Cartagena

Ana M. Rodado Ruiz

(Universidad de Castilla-La Mancha)

Abstract

This article analyses the poetry of Pedro de Cartagena as a representative work about the uses and metric artifices of the court poetry in the age of the Catholic Monarchs. After a long way from the most ancient song-books as Baena's compilation (PN1) or the *Cancionero de Palacio* (SA7), in which we can still find traces of Occitan and Galician-Portuguese traditions, the turn-of-the-century song-books represent a moment of fullness in the evolution of the metric genres. Cartagena's work offers a wide and varied sample of both the metric preferences and the high degree of experimentation reached by the poetry during this fruitful literary period.

1. Introducción. La tradición lírica

Harto conocida es ya la escasez de textos teóricos medievales que analicen y describan los géneros, metros y artificios estilísticos de la poesía cancioneril castellana. Los pocos tratados o fragmentos conservados apenas sí se ocupan de algunas cuestiones. Tres son las obras fundamentales: el *Prologus Baenensis* que antecede al *Cancionero de Baena*, la *Carta-Prohemio* del Marqués de Santillana y el *Arte Poética* de Juan del Encina, a los cuales se sumarían, como recuerda López Estrada (1984: 13–14), “el *Arte de Trovar* de Don Enrique de Villena (conservado parcialmente) ..., y ... la *Gaya Ciencia o Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores* de Guillén de Castro, que es un diccionario de rimas castellanas. También hay que añadir los tratados procedentes de otras lenguas que se conocieron por la vía de la traducción; así ocurre con las partes de las *Etimologías*, de San Isidoro, que se ocupan de la Poética, contenidas en un manuscrito del siglo XV ...; y también con las partes de *Li Livres dou Tresor* de Brunetto Latini”.¹

Ni Villena, ni Baena, ni el Marqués se ocupan de la métrica y la retórica (aunque Baena ofrece más detalles en muchas de las interesantes rúbricas de su cancionero, sobre todo en relación con los distintos esquemas de rima: *arte de maestría mayor*, *arte de media maestría*, *arte comuna*, *arte comuna doble*, etc); mayor interés muestra Encina, que se detiene a definir el *arte mayor* y el *arte real*,² las clases de rima, algunos tipos de coplas, los tres niveles de estilo (sencillo, medio y elevado), y algunas galas como el *encadenado*, *retrocado*, *redoblado*, *multiplicado* y *reyterado*, además de otras cuestiones menores. También Nebrija en su *Gramática castellana* (1492) abordó algunos aspectos métricos y retóricos, pero ni él, ni Encina, ni ningún otro autor se preocupan de establecer una ordenación de géneros más allá de los que quedan definidos por sus peculiares formas métricas.

¹ Existió, aunque no conservamos ningún ejemplar, un *Arte poética castellana en coplas fecha por Joan de Mena*. Sabemos que Fernando Colón conoció la obra, ya que nos consta que la compró en Medina del Campo, en julio de 1514 (Rodríguez Moñino, 1970: n° 354), pero ningún preceptista posterior vuelve a mencionarla. También conviene recordar la obra perdida de Don Juan Manuel, *Libro de las reglas como se debe trobar* (probablemente anterior a 1335). Para el estudio de la teoría literaria del siglo XV son imprescindibles los trabajos de Weiss (1990) y Gómez Moreno (1990), además del estudio de Kohut (1973). Sobre las artes poéticas medievales véase el trabajo de Gómez Redondo (2000), que atiende también a las poéticas provenzales y sus relaciones con las cortes literarias peninsulares.

² Sobre el arte mayor y el arte real véanse los trabajos de Lázaro Carreter (1976 y 1983), además del estudio clásico de Clarke (1964).

Así pues, tanto las poéticas medievales como los cancioneros colectivos de la época parecen dejar claro que los únicos géneros diferenciados son los que quedan caracterizados por sus estructuras métricas. Aunque existen *plantos*, *coronaciones*, *cartas*, *consolatorias*, *panegíricos*, *trunfos*, etc, los géneros considerados como tales por los contemporáneos serán las *canciones* y *villancicos*, los *motes* (con sus *glosas*), las *letras de justadores* y los *romances* (también con *glosas*). Frente a estos poemas de forma (métrica) fija —siguiendo la distinción de Pierre Le Gentil (1981, II)—, los géneros condicionados por su contenido serán poesía estrófica libre, es decir, series breves o extensas de coplas variadas que constituyen los llamados *decires* medievales, poesía que admite contenidos muy variados.³

Al margen de la teorización temprana (*Etimologías*) o tardía (Nebrija, Encina), los textos cancioneriles castellanos reflejan la influencia de las tradiciones líricas catalano-provenzal y gallego-portuguesa. A través de los cancioneros cuatrocentistas se puede apreciar la evolución de formas y géneros, en su origen vinculados a las tradiciones citadas, hasta sufrir en el siglo XVI una cierta esclerosis que no condujo, sin embargo, a su extinción, sino a una enriquecedora convivencia con la poesía de raíz italianista. Por más dificultad que entrañe establecer su alcance y ámbito de influencia, es indiscutible que los poetas castellanos de los siglos XIV y XV conocían, en mayor o menor grado, las tipologías occitánicas y gallegas del verso, de la estrofa y, especialmente, de la rima, a juzgar por el repertorio de formas que exhiben en sus obras.⁴

Recursos como los que describe el antiguo tratado de métrica que conserva (fragmentariamente) el *Cancionero de la Biblioteca Nacional de Lisboa* o *Colocci-Brancuti*, se pueden rastrear en las más antiguas muestras líricas castellanas:⁵ así, por ejemplo, los descritos en la cuarta parte del manual en la que se habla de la disposición de las estrofas (*cobras* y *talhos*), de los versos (*palavras*) *iguais* o rimados, del concepto de *palavra perduda* (*rims dissoluts* de los provenzales), de las reglas de la *finida*, remate y resumen sustancial de la composición, y del *dobre* y el *mozdobre* (repetición de palabra en dos o más lugares de la estrofa y repetición de palabras en sus derivaciones, respectivamente); en la quinta parte se trata la tipología de las rimas: *breve* o femenina y *longa* o masculina (las graves y agudas provenzales), debido a la nulidad de la sílaba metatónica en el sistema portugués y francés; en la sexta parte se tratan los hiatos, cacofonías y otros problemas del verso. Y si nos detenemos en las particularidades de las rimas, los paralelismos son más evidentes: así, en el uso del *arte de maestría mayor* (*coblas unissonans* provenzales, es decir, mismas rimas consonantes en todas las estrofas, que utiliza Villasandino, por ejemplo, en textos que recoge el *Cancionero de Baena*), el *arte común* o de *maestría menor*, en el que no se repiten las rimas consonantes (*coblas singulares* provenzales, las preferidas por los poetas gallego-portugueses y de gran rendimiento en la poesía cancioneril por cuanto no presentan sujeción tan estrecha como la *maestría mayor*), el *arte común doblada* (que utiliza sólo dos rimas consonantes en la estrofa, utilizada por Baena, por ejemplo) o la *media maestría* (estrofas que tienen en común al menos una rima consonante, usada por Martínez de Medina, entre otros). Las *coblas capcaudadas* y *capfinidas* provenzales tienen su versión gallego-portuguesa en el *leixa-pren* o *copla encadenada*, según se trate de repetición de verso completo o parcial

³ Sabido es que las denominaciones genéricas de las rúbricas sufren cambios a medida que avanza el siglo XV. La vieja distinción entre *cantiga* y *decir* del *Cancionero de Baena* deriva en la más moderna *canción/decir*, que ya no se opondrán de manera rotunda en su consideración de poesía destinada o no al canto. Sobre este asunto véanse los trabajos de Gómez-Bravo (1999a, 1999b, 1999c y 2000).

⁴ Recuérdese la conocida conexión genérica entre las formas de la *cançó* catalano-provenzal, la *cantiga de amor* gallega y las *cantigas/canciones* amatorias de los cancioneros más antiguos (*Baena* [PN1] y *Palacio* [SA7]), así como entre los géneros dialogados o los debates poéticos, desde las variedades de la *tensó*, el *joc-partit* y el *tornejamen* provenzales a los *debates* ficticios o reales o a las *preguntas y respuestas* cancioneriles. Sobre la evolución de la canción medieval, puede consultarse el trabajo de Beltrán (1997). En cuanto a las relaciones genéricas en los debates, véase Cummins (1965). Como ya dijo Deyermond (2007: 137), “los cancioneros castellanos muestran desde el principio una receptividad a la innovación y la conciencia de una tradición poética en constante evolución”.

⁵ Véase el texto en la edición de Tavani (1999).

(última palabra o palabras) entre estrofas contiguas, artificios presentes en la tradición que recoge Baena en su cancionero.

Abundando en lo dicho respecto a la evolución genérica, “las primeras dos generaciones de poetas de *Baena* —de Macías a Villasandino— forman una escuela de transición en el género y la técnica, así como en el lenguaje” (Deyermond 2007: 147–148). También sabemos que los poetas cortesanos gallego-portugueses estaban ya abandonando la cantiga de amigo a principios del siglo XIV; de hecho, no hay rastro de este género tradicional en el *Cancionero de Baena*. A mediados de esta centuria se detecta un principio de cambio, “el reconocimiento de una *translatio* por la que el centro lingüístico y geográfico de la poesía cortesana pasaba a Castilla” (Deyermond 2007: 141); prueba de ello es la inclusión de la *cantiga de amor* de Alfonso XI *En un tiempo cogí flores* en los *cancioneiros* de la *Vaticana* y *Colocci-Brancuti*, compilaciones que, a diferencia de *Baena* o del *Cancioneiro Geral de Resende*, son monolingües (Deyermond 2007: 140).

Cómo no advertir la proximidad evidente entre géneros; así, por ejemplo, en el ámbito del debate es indiscutible la relación entre las formas de la *tensó* provenzal y gallega y los géneros dialogados de los cancioneros cuatrocentistas tan presentes en el de *Baena*, en donde aparece la figura del juez que sentencia la disputa. Así también la estrecha relación que existe entre la *cantiga de maestría* (sin estribillo o *refrán*) y los *decires* más cortos en arte menor, sobre todo cuando no se respeta la constitución ortodoxa de la estrofa de maestría en siete versos, problemas de límites genéricos presentes todos ellos en los cancioneros más antiguos como *Baena* [PN1] o *Palacio* [SA7]. Muchas rúbricas indican *cantiga* o *canción* cuando se trata claramente de un *decir*. Otro caso de tradición y de confusión genérica es el del *discor* (gall. *descordo*, prov. *descort*): Baena recoge varios ejemplos de Villasandino que presenta como *cantigas* o *decires*.

A medida que avanza el siglo XV, especialmente en su segunda mitad, proliferarán otros géneros líricos que acompañarán al binomio *cantiga/canción* – *decir* que domina los cancioneros más antiguos; así ocurrirá con el *villancico* cortesano —que podría definirse en su origen como un *decir de estribillos* (Navarro Tomás [1956] 1986: 171; Tomassetti 2008: cap. I)—, la *esparsa*, el *mote* o las *letras de justadores*, géneros que, junto a la *canción* y al *decir*, solidifican su constitución definitiva y alcanzan su plenitud en la época de los Reyes Católicos.

2. La poesía de Pedro de Cartagena

La obra poética de Pedro de Cartagena (1456–1486) consta de 88 composiciones que recogen mayoritariamente tres cancioneros: 11CG, LB1 y SA10b.⁶ Poeta de la corte de los Reyes Católicos, se trata del autor mejor representado en la magna antología de Hernando del Castillo, cuya obra no mengua en las sucesivas ediciones del *Cancionero General*. Su estilo se caracteriza por la experimentación métrica y estilística, la búsqueda incansable de la singularidad a través de la variedad de temas y formas.⁷

La producción poética de Cartagena nos ofrece una buena muestra, en ocasiones amplia y diversa, de algunos de los géneros líricos de su época. Además de *canciones*, *villancicos*, *esparsas*, *motes*, *preguntas* y *glosas* varias, contiene numerosos *decires* amorosos, alguno de tema moral, algún otro burlesco y varios *debates*. No escribe *respuestas* a *preguntas* ajenas, ni escribe letras de *invenciones* aunque sí se ocupa de glosar algunas, concretamente, la primera serie recogida en el *Cancionero General* de 1511. Tampoco escribe ni glosa *romances*.

En líneas generales, se aprecia un interés manifiesto por la *canción* entre los géneros de forma fija, y, de manera especial, por la *glosa* (que debe adaptar su forma a la del texto glosado):

⁶ Las referencias a la obra de Cartagena remiten a mi edición (Rodado Ruiz 2000a). Para las restantes referencias a poemas y cancioneros me sirvo del sistema de siglas empleado por Brian Dutton (1982, 1990–1991).

⁷ Me ocupé del análisis de sus procedimientos retóricos en Rodado Ruiz (2000c).

Cartagena escribe *glosas de invenciones*, de *motes*, de un *villancico* y de uno de sus *decires* más famosos, las coplas de *La fuerça del fuego que alumbra, que ciega* (II), que también glosó Hernán Mexía. La *glosa* permite al poeta exhibir sus habilidades retóricas y su agudeza de pensamiento. No practica Cartagena la *glosa de romances*, tal vez debido a una menor afinidad con los temas de este género que exigen, además, mayor sujeción al glosador: el poeta prefiere (y aprovecha) los temas tópicos amorosos para dedicarse con libertad al ensayo de variados artificios retóricos.

Es preciso, para comenzar, partir de la consideración de esta lírica como una poesía esencialmente estrófica, dentro de la cual cabe distinguir dos tipos de textos: la poesía de forma fija y la poesía estrófica libre (Le Gentil 1981: II).

2.1. Poesía de forma fija

La poesía de forma fija se vincula en su origen al *virelai* francés y la *danza trovadoresca*, poemas con estribillo o *refrain* que condiciona la estructura y desarrollo de las coplas. Varios géneros tienen cabida dentro de este grupo, como veremos a continuación.

2.1.1. La canción

La *canción* medieval es un “poema que comienza con un estribillo o cabeza —generalmente una redondilla, pero también una quintilla o una estrofa de tres versos—, sigue con una redondilla, y termina con una estrofa similar a la cabeza y que repite sus rimas (vuelta). El verso empleado es el octosílabo o el hexasílabo. La canción podía constar de una sola copla o de varias coplas que se ajustan al mismo orden. Alguna vez, la vuelta lleva un verso de enlace con la redondilla anterior, por influencia del villancico” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.)⁸

P. Le Gentil (1981 II: 263) establece las diferencias fundamentales entre *canción* y *villancico*, pues la *canción* se define no sólo por oposición a la poesía estrófica libre como texto de forma fija —destinado al canto, al menos en su origen—, sino también por oposición al *villancico* con el que comparte algunas características:

- a) El estribillo de la *canción* es más largo que el del *villancico*.
- b) La vuelta reproduce el esquema del estribillo con más regularidad que en el *villancico*.
- c) La *canción* es una pieza breve de una sola copla, o, en ocasiones, dos o tres.
- d) La *canción* es un género cortesano y culto especializado en temas amorosos (casi de manera exclusiva).

A lo largo del siglo XV la *canción* experimenta una clara evolución, que afecta tanto a su forma como a sus contenidos, como se deduce de varios trabajos ya clásicos (Whinnom 1967–1968; Beltrán 1988). En la época de Cartagena (generación G según la clasificación de Beltrán 1988: 21–23)⁹ “asistimos a lo que desde el punto de vista histórico hemos de considerar su fosilización formal; la *canción* se convierte en poema de una sola vuelta, casi siempre con *retronx*, estróficamente regular y construido sobre una sabia armonía de vocabulario, sintaxis y estructuras conceptuales en torno al esquema estribillo más mudanza más vuelta, equivalente, en términos de contenido, a una sofisticada combinación de variaciones sobre el tema inicial... Naturalmente pudo evolucionar en otro sentido, ... pero había en el siglo XV una agudísima tendencia

⁸ Sobre las *canciones* del *Cancionero General* de 1511, véase el trabajo de Whinnom (1968–1969). Sobre la *canción* de amor en el otoño de la Edad Media, véase el clásico estudio de Beltrán (1988).

⁹ En su estudio sobre la *canción* cortés, Beltrán establece ocho generaciones de poetas (de la A a la H) sobre los que aplica sus análisis estadísticos (1988: 14–26). Las conclusiones permiten observar en detalle y de manera diferenciada las peculiaridades e innovaciones de los distintos poetas respecto a la *canción*, según esos grupos generacionales.

por el preciosismo formal que en Italia cuajó en el soneto, en Francia en el *rondeau* y en Castilla y Aragón lo hizo en la canción” (Beltrán 1988: 132).¹⁰

De Cartagena conservamos 29 *canciones* que se ajustan al esquema señalado por Beltrán. De ellas, 14 se sirven de la redondilla en estribillo, mudanza y vuelta,¹¹ 8 utilizan la quintilla, 5 la combinación de quintilla en estribillo y vuelta y redondilla en la mudanza, y, por último, 2 usan esquemas menos frecuentes: la estrofa de tres versos en estribillo y vuelta (XLVII), y una quintilla en la vuelta combinada con dos redondillas en estribillo y mudanza (LXIV) —algo realmente anómalo que daría pie para pensar en un posible error de copia—.

Predominan, pues, los estribillos de cuatro versos sobre los de cinco con una diferencia mínima (15–13), y se constata la casi ausencia de los de tres, con sólo una muestra, datos que confirman las conclusiones de Beltrán sobre los tipos de estribillo en las generaciones F, G y H. Ausentes en las generaciones F y H, los trísticos sólo aparecen dos veces en la G, concretamente en sendas canciones de don Juan Manuel (LB1-308) y de Cartagena.¹² Sirva como ejemplo esta última:

	Lo que siento de mi mal es que quiso Amor que fuese lo que ser nunca pudiese.
5	Muerto soy pues que no bivo, bivo soy pues que no muero, libre soy mas nunca espero jamás salir de cativo. No tiene nombre mi mal, porque quiso Amor que fuese muy mejor que ser pudiese.
10	(XLVII)

El éxito de la quintilla en el estribillo se debe fundamentalmente a Jorge Manrique y a los poetas de la generación G que perfeccionan sus innovaciones (Beltrán 1988: 135), si bien sigue siendo mayoritario el estribillo de cuatro versos. Cartagena puede contarse entre los autores del periodo que siguen más de cerca esas innovaciones, y no sólo en el estrofismo, como tendremos ocasión de comprobar en las páginas que siguen. En cuanto a la mudanza, es la redondilla la estrofa más empleada en el poemario de Cartagena, como también en el resto de los casos estudiados por Beltrán para las tres últimas generaciones. En ocho *canciones* la mudanza es una quintilla, pero en todas ellas nos encontramos con esquemas regulares de quintilla también en estribillo y vuelta.

Además de algunas peculiaridades en el esquema de las rimas respecto a los estribillos correspondientes, el análisis de la vuelta revela un caso extraño de quintilla combinada con estribillo y mudanza de cuatro versos (LXIV):

¡O[h] cuán fuera de razón

¹⁰ Para todo lo relativo a la evolución de la *canción* en esta etapa de plenitud véase el citado estudio de Beltrán (1988: 129–156).

¹¹ Una de ellas con el texto estragado (XXXIV) al faltar el último verso de la mudanza.

¹² Se trata de *canciones* excepcionales y no de *villancicos* como supuso Le Gentil (Cf. Beltrán 1988: 133–134).

- vy la ley de los amores,
ser los ojos malhechores
y que pene el corazón!
- 5 Que sy el corazón podiera
 miraros e se engañara
 que muriera o que penara
 su justo pago le fuera;
 mas porque los ojos son
- 10 de todo el mal causadores,
 ved sy es <fuera de> raçón,
 ser los ojos malhechores
 y que pene el corazón.

El poeta se ve obligado a usar la vuelta para concluir su argumentación; de ahí que opte por la *vuelta retronxada*, es decir, mantiene el *retronx* de los dos versos finales, suprime el segundo verso del estribillo, repite el primero con algunas variaciones morfosintácticas (*¡O[h] cuán fuera de razón / ved sy es <fuera de> raçón*) y el verso suprimido es sustituido no por uno sino por dos versos, que convierten la redondilla esperable en una quintilla.¹³

El uso del *retronx* de palabra y verso en las *canciones* de Cartagena se ajusta a los datos que obtiene Beltrán para esta generación:

Los autores manifiestan neta preferencia por el de dos versos, seguido del de uno y luego el de tres en las generaciones E y G, al revés en la H En el *retronx* de palabra todo ocurre al revés: el de un verso es más frecuente que el de dos y éste que el de tres, confirmando el carácter subsidiario de esta variedad ...; también refuerza esta convicción el hecho de que gran parte de los de dos o más palabras correspondan a canciones sin *retronx* de versos (Beltrán 1988: 107–108).

Cartagena prescinde en ocasiones del *retronx* de versos, pero no suele renunciar al de palabras. Sólo en una ocasión se permite hacerlo (XXXIX), pero refuerza mudanza y vuelta con expresiones sinónimas de lo expuesto en el estribillo:

- No sé para qué nascí
pues en tal extremo estó,
qu'el morir no quiere a mí
y el bevir no quiero yo.
- 5 Todo'l tiempo que biviere
 terné muy justa querella
 de la muerte, pues no quiere
 a mí, queriendo yo a ella.
 ¿Qué fin espero d'aquí
- 10 pues la muerte me negó,
 pues que claramente vio
 qu'era vida para mí?

La morfología del *retronx* en las *canciones* de Cartagena revela una aplicación cuidadosa y original de las posibilidades combinatorias y expresivas de la vuelta. Aunque no renuncia a mar-

¹³ Acierta Beltrán (1988: 108) cuando afirma que “el *retronx* propiamente dicho es el de verso; el otro funciona sólo como su refuerzo o lo sustituye cuando el poeta no alcanza a encerrar los contenidos previstos en el estrecho margen de estribillo y mudanza, arrancando entonces a la vuelta *retronxada* el espacio necesario. La conservación de las palabras en la rima del estribillo le permitiría un desarrollo más amplio de los contenidos, sin renunciar al esquema reiterativo que era ya consubstancial a la canción”. Beltrán (1988: 136, n. 50) apunta otros casos de vuelta más larga que el estribillo, concretamente una *canción* de Álvarez Gato y otra de don Juan Manuel.

car la singularidad de la mudanza, lo cierto es que ensaya artificios diversos en la vuelta buscando la *variatio*. Estos ensayos se aprecian con más claridad en las *canciones* sin *retronx* de versos, como en los ejemplos siguientes:

Vuestras gracias conocidas
quieren que cáliz traygáys,
en que consumáys las vidas
de todos quantos miráys.
...
10 Así que claro mostráys
por señales conocidas,
ser muertas y consumidas
las vidas de quien miráys.
(XXXVIII)

Donde Amor su nombre escribe
y su bandera desata,
no es la vida la que bive
ni la muerte la que mata.
...
10 Amor c'anuda y desata
no ay poder que al suyo prive;
su querer es el que mata
y el dolor es el que bive.
(XL)

Nunca pudo la pasión
ser secreta siendo larga,
porqu'en los ojos descarga
sus nublos el corazón.
...
10 Mas no consiente razón
el dolor que tanto amarga,
si no descarga la carga
de la pena el corazón.
(XLI)

Exçelencia divinal
es la que en vos, reyna, veo,
que, en miraros,
umano libre deseo
5 no se atreve a deseáros.

...
10 con vuestro gesto real
que pone justo deseo
de adoraros,
de un amor divinal
medroso de deseáros.
(XLVIII)

El primero es un caso de *retronx* parcial: el poeta sustituye la forma personal *consumáys* por el participio *consumidas* combinado y reforzado en la bimetración, de tal manera que los versos finales de la vuelta contienen la conclusión de lo expuesto en el estribillo. El segundo caso

es similar al anterior en tanto la vuelta resuelve la paradoja del estribillo; el artificio se complica con el quiasmo de los términos clave en rima (*bive/mata // mata/bive*). La tercera *canción* contiene en su vuelta una metáfora que ocupa el lugar de la primera metáfora del estribillo (*sus nubllos* (del corazón)/ *la carga de la pena*), *variatio* que se refuerza con la *derivatio* *descarga/carga*. Finalmente, el último ejemplo también redistribuye, como los anteriores, los términos clave del estribillo: mantiene tres significativos (*divinal/deseo/deseos*, el tercero dentro de un verso en sinonimia con el correspondiente del estribillo) y altera otros dos (*reyna/real // miraros/adoraros*). De este modo el poeta consigue ajustarse al eje léxico-semántico del estribillo, sin perder la oportunidad de reforzar la expresividad del conjunto con la vuelta.

El estudio de la rima nos permite descubrir un predominio de estrofas de rima abrazada (redondillas), más acusado en las mudanzas. Es de destacar la existencia de un caso de asonancia en la canción XLIX (*tiene / presente*), que no vuelve a repetirse; también sorprende la distribución de rimas en la siguiente canción:

Mi vida tanto os desea
que muero quando n'os veo,
mas también lo que deseo
mejor será que no sea.

5 Pues ved en qué estado está
 mi persona dolorida
 qu'el mal que lleba la vida
 es más bien qu'el que le queda.
 Con la muerte me guerrea

10 no ver lo que más deseo,
 mas también es sy lo veo
 más mal que no que no sea.
 (LIV)

El cuarto verso de la mudanza rima en asonancia con los versos primero y cuarto del estribillo, quedando libre el primero de la mudanza (podría deberse a una influencia del *villancico*). La repetición exacta de las rimas del estribillo en la vuelta asegura la consecución de una serie de tres pareados de rima abrazada (*dolorida-vida / queda-guerrea / deseo-veo*), lo cual, sumado al *retrónx* de palabras (*deseo / veo / sea*) en los versos finales y al políptoton con que acaba el verso que queda libre, permite compensar lo atípico del esquema.

Cartagena suele respetar el orden de las rimas del estribillo en la vuelta. Sólo en seis casos se aparta de la norma:¹⁴

XLVIII: *abc bc / dede / abc ac*
XXXVIII: *ab ab / cdd c / ba ab*
XXXIV: *ab ab / cdd[-] / ab ba*
XXXIX: *ab ab / cdcd / ab ba*
XL: *ab ab / cdcd / ba ba*
LII: *ab ba / cdd c / ba ba*

Estas composiciones tienen en común la ausencia de *retrónx* total de versos (si bien hay algún caso de *retrónx* parcial, las *canciones* XXXIV y XXXVIII, por ejemplo), y podemos afirmar con rotundidad que en ningún caso nos hallamos ante posibles errores de copia; se trata de una opción consciente y justificada en cada uno de los textos. Estos esquemas anómalos confirman las conclusiones de Beltrán para el periodo que nos concierne:

¹⁴ Se trata de la anomalía más frecuente, un caso de irregularidad “nueva y difícil de explicar”. Véase de nuevo el estudio citado de Beltrán (1988: 137), que comenta para este propósito una *canción* de Cartagena.

Este tipo de canciones nace en realidad con la generación F, donde encontramos un solo ejemplo [de Jorge Manrique], y aumenta su frecuencia en la G, con cuatro canciones [dos de Cartagena, dos del Vizconde de Altamira], para faltar en la H. El precedente de ser Jorge Manrique su primer autor induce a pensar en un artificio deliberado; la morfología de estos casos confirma la hipótesis en cuanto los versos de la vuelta redistribuyen en distinta posición los términos clave del estribillo (Beltrán 1988: 137).¹⁵

Los esquemas más repetidos en las *canciones* de Cartagena son los siguientes:

LVI, LVII, LIX, LX: *abaab /cdccd / abaab*
XLI, LI, LIII, LXI: *abba /cddc / abba*
XLVI, L: *abab /cdcd / abab*

Curiosamente, las restantes *canciones* desarrollan 19 esquemas diferentes de rimas, lo que prueba que el interés del poeta por la experimentación métrica no se limita al ensayo de nuevas estrofas en el estribillo, según veíamos más arriba.

Por último, el verso empleado es el octosílabo. Sólo existe un caso de pie quebrado (XLVIII) de un solo verso (tercero de las quintillas) en estribillo y vuelta, así que Cartagena no se aparta de las modas de su época que registran índices bajos de uso. Precisamente, otra de las diferencias entre *canción* y *villancico* es la mayor frecuencia de quebrados en el segundo; aumenta ligeramente su empleo en la *canción* de la etapa posterior a Manrique, sin duda por la influencia temprana de sus famosas *Coplas*.¹⁶

2.1.2. El villancico

“La cantiga de estribillo del periodo precedente se convirtió en el villancico del siglo XV” (Navarro Tomás 1986: 171). En la descripción de versos y coplas que introduce Juan del Encina en su *Poética*, leemos lo siguiente respecto al *villancico*:

Y si tiene dos pies, llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra de alguna invención*, por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el vno quebrado, también será *villancico* o *letra de invención*; y entonces el vn pie ha de quedar sin consonante según más común uso; y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardavan tan estrechamente las osservaciones del trovar (López Estrada 1984: 90).

El uso del término *villancico* para designar una forma métrica característica, no aparece de forma regular hasta el *Cancionero General*. Con anterioridad se utilizaron las denominaciones *villancico* o *villancete* para los *decires de estribillos* de carácter popular e, incluso, algunas *serranillas*.¹⁷

El *villancico* es un poema estrófico de forma fija que consta de varias partes:

un estribillo inicial —llamado *cabeza*, *villancico*, *letra* o *tema*— de dos, tres o cuatro versos; y la estrofa o *pie*, dividida en tres partes: dos *mudanzas* simétricas y una *vuelta*, constituida por tres o cuatro versos de los que el primero —*verso de enlace*— tiene la misma rima que el último de la

¹⁵ No es preciso recordar que Beltrán trabaja con una selección de *canciones* de cada poeta dentro de las distintas generaciones, sobre la que aplica su análisis estadístico.

¹⁶ Otro tipo de *canción* difundida por el círculo de Manrique es la *glosa de motes*. Me ocupo de esta modalidad en el punto 2.1.4.

¹⁷ Véase el capítulo que dedica Le Gentil al estudio de este género en el siglo XV (1981 II: 244–262), así como su libro sobre el *villancico* y el *virelai* (Le Gentil 1954). Véase también el ya clásico trabajo de Sánchez Romeralo para el *villancico* popular (1969). Un análisis musical puede encontrarse en el artículo de Cardona-Castro (1989). El estudio más completo sobre el *villancico* cortés es el que hace Tomassetti (2008).

mudanza, y los demás —o al menos el último— enlazan mediante la rima con la cabeza. El villancico emplea normalmente octosílabos o hexasílabos. Puede constar de más de una estrofa y, en ese caso, el estribillo se repite al final de cada estrofa. La parte más estable es la redondilla o cuarteta que constituye las dos mudanzas, mientras que el estribillo y el final (*vuelta*) pueden presentar bastantes modificaciones de forma y extensión (Domínguez Caparrós 1985, s.v.).

Este género se diferencia del *zéjel* en la constitución de la estrofa, pues la forma mozárabe consta de una sola mudanza de tres versos monorrimos y un verso de vuelta que rima con el estribillo. Según indica Navarro Tomás (1986: 172), “desde el *Cancionero de Baena* al de *Palacio*, la primera parte, tema o estribillo del villancico, consta en general de cuatro versos en orden de redondilla abba, rara vez abab. ... Debió cambiar esta práctica en la última parte del presente periodo, a juzgar por lo que se observa en el *Cancionero General* y en el de *Barbieri*. En uno y otro predominan los estribillos de tres versos y especialmente la combinación abb [la más frecuente en los estribillos de Cartagena] con rima aguda y en muchos casos con el segundo verso quebrado”¹⁸.

Cartagena escribió, según lo conservado, seis *villancicos* (LXXIX–LXXXV)¹⁹ y un *zéjel* (LXXXVI). Los *villancicos* presentan estribillos de tres versos en todos los casos, seguidos de varias estrofas: dos (LXXIX y LXXXII), cuatro (LXXXIV), cinco (LXXXIII y LXXXV) y dos más una copla real de *desfecha*²⁰ en un único caso (LXXX–LXXXI).

Las mudanzas se ajustan al esquema *abab* cuarteta o redondilla cruzada) en todos los casos excepto en dos: el número LXXXIV, que presenta rimas abrazadas (*abba*) en todas las estrofas menos en la cuarta; y el siguiente (LXXXV), con rimas cruzadas en las tres últimas estrofas y una disposición de impares libres en las estrofas primera y segunda.²¹

La vuelta es regular en todo el grupo; suele estar constituida por tres versos, de los cuales el primero repite la rima del último de las mudanzas (verso de enlace), y los dos restantes riman con los dos últimos del estribillo.²² Falta el verso de enlace en la primera estrofa del *villancico* LXXXII porque repite al completo las rimas de la cabeza. En algunos casos existe *retrónx* o *represa* del último verso del estribillo (LXXIX [2ª mudanza], LXXX, LXXXIV y LXXXV), aunque es más frecuente el *retrónx* de palabra que cumple aquí la misma función que observamos en la *canción*.

¹⁸ Véase el capítulo II (“Tipologías métricas”) del estudio citado de Tomassetti (2008: 65–109).

¹⁹ Los textos LXXX–LXXXI forman una única composición siendo el último una especie de *desfecha* del primero. Les asignamos números distintos porque esta *desfecha* no puede ser considerada *villancico* ni parte de *villancico*; se trata de una copla real compuesta por una cuarteta más una sextilla de pie quebrado de versos octosílabos, que contrasta vivamente con el *villancico* en hexasílabos que la precede.

Según Beltrán (1988: 134), el *villancico* encuentra su forma ocupando el hueco dejado por la *canción*, una vez que ésta ha fijado su estructura definitiva; de este modo, se configura como “el poema con vuelta irregular, de expresión cortés, de longitud indeterminada y con estribillo breve”. Recuérdese que el estribillo de tres versos es muy poco frecuente en la *canción*.

²⁰ Frente a la *glosa* —considerada paráfrasis exhaustiva de otro poema puesto que todos sus versos son reinsertados—, la *desfecha* es una *interpretatio* parcial: “el autor subraya un motivo de una composición de contenido más complejo. Además, [...] no recoge en su interior versos de la base” (Casas Rigall 1995: 60). Con el paso del tiempo la *desfecha* tiende a la abreviación, razón por la cual en el primer periodo de la lírica cancioneril (en cancioneros como el de *Baena*, en autores como Villasandino) estas peculiares *finidas* tienen mayor número de versos que las *desfechas* datables en la época de Quirós, por ejemplo. Cf. también Le Gentil (1981, II: 174–179).

²¹ La rima cruzada es la habitual en el *Cancionero de Baena*, mientras que en las recopilaciones posteriores alternan ambas posibilidades combinatorias, aunque suele respetarse el número de versos —cuatro— por mudanza. Cf. Navarro Tomás (1986: 172–173).

²² Existe otra posibilidad para el esquema de la vuelta de tres versos (dos riman con la mudanza y uno con el tema [*abb/cdcd/cdb*]), de la que existen ejemplos en el *Cancionero de Baena*. Otras muestras de vueltas que se apartan de la norma más general pueden verse en la poesía de Villasandino, Álvaro de Luna o el Vizconde de Altamira, entre otros (Cf. Navarro Tomás 1986: 173–174).

El autor prefiere el octosílabo excepto en los villancicos LXXXIV y LXXXV, en los que emplea el hexasílabo, simple en el primero y combinado en el segundo con versos de cinco y siete sílabas:

— Calledes fija,
no digades atal,
que no sería verdad.

5 — Veredes mi madre
lo que oya dezir:
qu'el que yo más quiero
se quiere morir.
¿Qué devo sentir?
— Sentid y mirad,
que no sería verdad.

El estribillo combina un pentasílabo con dos heptasílabos, el último de los cuales se repite como *represa* al final de cada estrofa hexasilábica. Este *villancico* es el único que parece vinculable al tronco de la poesía popular; de hecho, como recuerda Navarro Tomás (1986: 174), el *villancico* “coincidía con el zéjel en su preferencia por los temas de tono popular, aunque cultivaba también los conceptos cortesianos de la canción”.²³ La aparición de dos personajes entre los que se establece un diálogo no es exclusiva de este texto, pero sí lo es el hecho de que ambos interlocutores sean reales (y no seres alegóricos o personificaciones de órganos del cuerpo como el corazón o los ojos, habituales de muchos debates de la época y de algunas composiciones de Cartagena), el hecho de que ambos sean mujeres y el hecho de que se trate de una conversación entre madre e hija, que nos lleva inevitablemente al ámbito de la *cantiga de amigo*. El uso del hexasílabo (verso corto que dota al texto de gran agilidad) y del *villancico* como estructura estrófica contribuyen a crear ese aire de poesía popular que suscita la lectura de este texto. Los cinco *villancicos* restantes están más cerca de los temas y los tonos de la lírica cortesana (*decires* y *canciones*): cuatro son de tema amatorio y uno religioso.

Aunque en el *villancico* es esperable una mayor frecuencia de quebrados (el propio Encina lo hace notar en su *Arte de Poesía*), el empleo de este metro no es muy habitual en los que firma Cartagena, pues tan sólo aparece en dos textos (LXXIX y LXXXIII), siempre en cabeza y vueltas, y siempre el segundo verso en cada caso. También se sirve del pie quebrado la copla de *desfecha* del *villancico* LXXX; concretamente aparecen en los versos segundo y quinto de la sextilla (sexto y noveno de la copla). Todos los quebrados son tetrasílabos como corresponde a estrofas octosilábicas.

Un aspecto que no conviene pasar por alto es la *glosa* de *villancicos* o estribillos ajenos. Para un poeta como Cartagena, claramente interesado en la práctica de la *glosa* en casi todas sus variedades, el *villancico* resulta un campo atractivo en el que poner a prueba su ingenio y habilidad compositivas. Sólo conservamos un ejemplo pero suficientemente significativo dado el corto número de textos de que disponemos. Se trata del texto LXXXIV compuesto sobre el *villan-*

²³ Tomassetti llama la atención sobre la complejidad de las relaciones entre lírica culta y tradicional que se aprecia en el estudio del *villancico*: “la mayoría de los villancicos revela de hecho una sensible hibridación entre los dos repertorios temático-expresivos y el carácter artificioso y amanerado de algunas composiciones popularizantes muestra de forma evidente la raíz cortesana... la estructura formal de los textos y el uso sagaz y consciente del léxico ponen de manifiesto el gusto cuatrocentista por la reelaboración de núcleos líricos del repertorio folclórico” (Tomassetti 2008: 168–169).

cico religioso ¡Ay, Santa María!; Cartagena escribe unas coplas amorosas (mudanzas más vuelta) sobre la rima (del estribillo) y —suponemos— la melodía del *villancico* que sirve de base, manteniendo un verso de represa, el último del estribillo de origen, que asegura la intertextualidad.

El poema LXXXVI es un *zéjel* que consta de un estribillo monorrímo de dos versos, seguido de una estrofa de tres versos también monorrímos y dos versos de vuelta, sirviendo el primero de enlace con la rima del estribillo y finalizando con la represa del segundo verso de la cabeza (*aa/ bbbaa*). Se trata de una brevísima composición que adapta el poeta a la exposición de un tema cortés, más típico de formas como la *canción* o el *decir*,²⁴ la tristeza del enamorado a causa del amor. Aunque este es tema frecuente de *zéjeles* (Cf. Navarro Tomás 1986: 169), el planteamiento no suele ser el que escoge aquí Cartagena, ya que en este caso estamos ante un ejemplo de texto enigmático que juega con la indefinición y el misterio:

¡Noramala os conoçí
para vos y para my!

5 Para vos si la queréis
 sin dezir que perdonéis;
 para <mí> pues me hazéis
 lo que nunca os mereçí,
 para vos y para mí.

La rúbrica (“De Cartagena a una señora que le preguntó cómo le iba con su amiga”) sirve de ayuda, pero no es definitiva para clarificar el sentido. Ese *¡Noramala!* del estribillo podría sugerir una postura opuesta al amor (por parte de la señora a la que hace referencia la rúbrica); o bien podríamos intentar una interpretación más arriesgada: tal vez convendría entender el poema en sentido metafórico, es decir, la señora podría ser la esperanza, dañina siempre para el enamorado por más que esté de su parte.

Este *zéjel* emplea, como puede comprobarse, el verso octosílabo, y coincide con los *villancicos* en la rima consonante.

2.1.3. La *esparza*

La *esparza* (o *esparza*) es un poema corto de una sola estrofa (copla real, mixta o de arte menor). “Es una forma precursora del madrigal y del epigrama. En esta forma se presenta, pues, un pensamiento concisamente expresado. El asunto es lírico-amoroso” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.).

En el poemario de Cartagena encontramos once *esparzas*, un número nada despreciable en un *corpus* de 88 composiciones compitiendo con géneros como la *canción*, el *villancico* o el *decir* de tema cortés. La *esparza* permite al poeta lucir su agudeza en la condensación de un pensamiento ingenioso que debe ser expresado en pocos versos.

Cartagena emplea distintas combinaciones estróficas. La más repetida es la copla real de quintilla doble (XX, XXI, XXII, XXIX), seguida de las parejas sextilla más quintilla (VIII, XIX) y redondilla más quintilla (IX, XXXVI). En los casos restantes utiliza la sextilla combinada con redondilla (XVIII), la copla de arte menor (XXXV) y la doble sextilla de pie quebrado

²⁴ Como indica Navarro Tomás (1986: 168), “el *zéjel* tenía su campo fuera de los dominios de la poesía cortesana. No parece que lo cultivaran poetas como Pérez de Guzmán, Santillana, Imperial o Juan de Mena. Se nota su ausencia en los cancioneros de Ramón de Llavía y Fernando de la Torre. Hay un solo ejemplo en el *Cancionero de Stúñiga ...*, y otro en el *Cancionero de Gómez Manrique ...*”, y pocos casos en el *Cancionero General* y en el de *Palacio*. Sobre la estructura estrófica del *zéjel* véase el artículo de Beltrán (1984).

(XXXIII). Claro predominio, pues, de la *esparsa* de diez versos y, tras ella, la de once y nueve, datos que revelan cierta preferencia por las coplas reales y mixtas.

Existe un esquema preferente en la quintilla (*abaab*) y una mayor frecuencia de la rima abrazada en las estrofas de cuatro versos. La rima es consonante en todas las composiciones pero existen asonancias —más de las esperables— en varios casos (VII, XXXV y XXXVI). El verso de estas *esparsas* es el octosílabo que se combina con el tetrasílabo en las sextillas de pie quebrado de la composición XXXIII.

En lo referente a los temas planteados, debemos admitir que el poeta se ajusta a lo que quiere la *esparsa* tradicional tal como ha quedado definida más arriba, es decir, la copla suelta ingeniosa sobre un tema dado, preferentemente amoroso. Cartagena demuestra una vez más su destreza en la selección temática: símbolos como una paloma blanca (la *esparsa* contiene su explicación, XVIII), el color del traje en relación con el estado de ánimo (XXII), una meditación sobre la sepultura donde estaba enterrada su amiga (XX), juegos con las letras del nombre de su dama (Mencía, IX) e, incluso, una brevísima carta (XXXVI). La sutileza, el artificio retórico y la pericia métrica quedan suficientemente demostrados.

2.1.4. Motes e invenciones

Muchas veces vemos que algunos hazen solo vn pie, y aquel ni es verso ni copla, porque avían de ser pies y no solo vn pie, ni ay allí consonante porque no tiene compañero; y aquel tal suélese llamar *mote*. Y si tiene dos pies, llamámosle también *mote* o *villancico* o *letra de alguna invención*, por la mayor parte (López Estrada 1984: 90).

Así define Juan del Encina la constitución métrica de *motes e invenciones*. El *mote* es el poema de un solo verso, es el texto que suele servir de cabeza a una *glosa*. Dicha *glosa* solía constar de tres partes: el *mote*, “una breve paráfrasis —una redondilla o una quintilla— que terminaba con el verso del mote; y, finalmente, una copla castellana o real que ampliaba el comentario y concluía con el mismo verso indicado” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.). Le Gentil (1981, I: 214) lo define como “une brève formule qui traduit un état d’âme habituel ou passager, résume les traits essentiels d’une personnalité. Ces devises ... servaient de thème à des conversations raffinées et suggéraient maints commentaires poétiques”.²⁵

Con la rúbrica de Cartagena conservamos un *mote* (LXXII) y siete *glosas* de *motes* ajenos (XXXII y LXXIII–LXXVIII). El *mote* propio (LXXII, *Con merecello se paga*) es una respuesta a otro de Catalina Manrique (*Nunca mucho costó poco*), y ambos son glosados por el poeta en la composición LXXIII.

La parte que sigue al *mote* es una quintilla en cinco ocasiones y una redondilla en otras tres (dos de rima cruzada y una abrazada). En la parte final se usa la copla castellana (LXXIII, LX–XIV, LXXVII), la copla real (LXXVI, LXXVIII) y la copla mixta (XXXII, LXXV).

El *mote* se repite al final de la primera estrofa en todas las *glosas*, y al término de la copla final en todas excepto en dos (XXXII y LXXIII). La composición XXXII busca la *variatio* en el *retronx* parcial, mientras que el texto LXXIII se limita al *retronx* del término clave del segundo *mote* que glosa:

Pene el cuerpo, goze el alma,
 ...
 La cuenta está muy bien clara
 sin que tomemos horror,
 que la pena que es más cara
 conçierta gloria maior;

²⁵ En relación con el *mote* véanse los trabajos de Battesti (1987), Chevalier (1988), Díez Garretas (2004) y Macpherson (2004).

15 y pues por un más sufrir
tantos males tienen calma
que no nos puede seguir,
pene el cuerpo con morir
porque biva en gozo el alma
(XXXII)

Nunca mucho costó poco.

Con merecello se paga.

De bevir ya desespero,
sin saber, triste, qué haga,
pues el remedio qu'espero
con me[e]cello se paga.

5 No porqu'en presumpción toco,
que no pagarme me ofende,
que bien claro se m'entiende
que mucho no costó poco.
10 Por esso confieso y quiero,
comoquier que satisfaga,
que, pues galardón no espero,
serviros tomo por paga.
(LXXIII)

El objeto de la *glosa* es la explicación o comentario del pensamiento condensado en el *mote*, es decir, se pretende aclarar una expresión que a menudo resulta oscura. De ahí que la repetición del *mote* al final de cada una de las partes de la *glosa* se vea afectada por los mismos condicionamientos que el *retronx* de versos o palabras en la vuelta de algunas *canciones*. El *mote* del primer ejemplo queda explicado en la *variatio* de la reiteración final (*pene el cuerpo con morir / porque biva en gozo el alma*); en el otro texto citado el *mote* del poeta (el segundo) se repite al final de la primera parte, mientras que el primero (el ajeno) aparece como cuarto verso de la copla castellana, con una ligera variación morfosintáctica (*que mucho no costó poco*), y el verso final se limita a la reiteración de la palabra *paga*, término clave del *mote*, de manera que el poeta pueda completar su razonamiento en el corto espacio que le proporciona la copla castellana. Como bien dice Le Gentil (1981, I: 214–215), este conjunto de *motes* con su *glosa* demuestra a las claras que se trataba de un auténtico juego de sociedad, divisas que damas y caballeros componían e intercambiaban en las fiestas y reuniones cortesanas.

Muchos *motes* se entresacan de *canciones* de moda o son glosados por varios poetas como ocurre con el que glosa Cartagena en la composición LXXV (*Yo sin vos, sin mí, sin Dios*), también glosado por Jorge Manrique. Entre los autores que practican la *glosa de motes* podemos citar a Quirós y a Juan Álvarez Gato. Para Beltrán (1988: 131) es el círculo de Jorge Manrique

quien inaugura la *canción* como *glosa de motes* “y coincide con la entrada de este género menor en los cancioneros finiseculares”.

Los *motes* y *glosas* del *corpus* de Cartagena son octosílabos; todas las estrofas glosadoras tienen rima consonante.

Las *invenciones* y *letras de justadores* son otro de estos géneros menores (*esparzas*, *motes*, *ajudas*, etc) de que gustaban los poetas del fin de siglo. Es, probablemente, el modelo compositivo que mejor demuestra hasta qué punto la poesía cortesana está inserta en las coordenadas de la vida cotidiana de la nobleza cuatrocentista. Pero las *invenciones* “no son poemas en sentido estricto” —como dice González Cuenca (inédito: 3) — “tienen menos de poemas que de guiones para el montaje escénico ... Las *letras* sí son poemas; las *invenciones* son algo más: añaden una visualización, una dinámica de color escénico que no tienen por sí solos ni los *motes* ni las *letras de justadores*”.

Las *invenciones* constan de dos partes: una primera en prosa, a modo de rúbrica, que ofrece los datos relativos al caballero al que se atribuye lo que en la letra se dice, así como las características del objeto, bordado o vestimenta a que alude la letra misma; y la segunda, en verso, que constituye la coplilla alegórica. Esta segunda parte es la que define Le Gentil en su estudio, la letra y no la *invención* en conjunto: “Ce sont des courtes strophes de trois à cinq vers, composées à l’occasion de tournois solennels” (1981, I: 216). Para el hispanista francés estas manifestaciones, a medio camino entre la literatura y el espectáculo, tienen un inequívoco origen francés, si bien castellanos y portugueses (recuerda el *Paso Honroso* de Suero de Quiñones y las famosas Justas de Évora en Portugal) superan con mucho a sus modelos extranjeros. González Cuenca (inédito: 6–7) define la *invención* como “un híbrido de artes plásticas, escénicas y literarias, que se ejecuta como juego cortés y cuyo funcionamiento está montado sobre el simbolismo alegórico, principio estructurador de sus elementos”.²⁶

Conservan *invenciones* los cancioneros —como el de *Resende* o el *Cancionero General*, y entre los individuales, el de Juan Álvarez Gato o el de Juan del Encina— y también la prosa de ficción sentimental: la anónima *Cuestión de Amor* contiene un buen puñado de *invenciones*, pero también el *Triunfo de Amor*, el *Grimalte y Gradissa* o la *Cárcel de Amor* de Nicolás Núñez, entre otros textos. Recuérdese que el simbolismo alegórico y la erótica cortés son elementos comunes a la poesía, la prosa y los espectáculos cortesanos.

Aunque ninguna rúbrica atribuye *invenciones* a Cartagena, hay razones para sospechar que bien pudiera ser el autor de algunas de las que glosa. Es muy probable, por ejemplo, que a él se deba la *invención* que figura en IICG atribuida a su hermano, Antonio Franco, de quien no conservamos ninguna otra composición.

Así pues, no escribe *invenciones*, pero sí las glosa. La primera serie del *Cancionero General* se abre con las glosadas por el poeta que estudiamos. Se trata de siete letras de distintos caballeros, entre los que se encuentra el rey don Fernando, seguidas de lo que Cartagena dijo sobre ellas “declarando su parecer”, como anuncia el propio Hernando del Castillo en la rúbrica. En realidad no son *glosas* en sentido estricto (nótese que Castillo no dice que lo sean), puesto que no se respeta ni uno solo de los requisitos métricos exigibles: no existe coincidencia métrica entre las estrofas glosadoras y las glosadas, y tampoco repetición de algún verso de la cabeza en la *glosa*. En este sentido, estas *glosas* están muy cerca de los *decires* de refranes, que no ofrecían

²⁶ Remito al espléndido estudio de González Cuenca, desgraciadamente aún sin publicar, *Ceremonial de Galanes. (Primera Rebusca de Invenciones y Letras de Justadores)*. Agradezco al autor su amabilidad al permitirme consultar su trabajo. Véanse también los artículos de F. Rico ([1965] 1990a y [1966] 1990b), Río Nogueras (1994), Battesti (1984) y el trabajo de R. de Cózar (1991: 242–244), muy interesante como investigación general del marco, no tanto por su detenimiento en las *invenciones* propiamente dichas. Consúltese también el artículo de Deyermond (2002) así como la edición de Macpherson (1998a) de las *invenciones* del *Cancionero General*, y la de Gornall (2003) de las contenidas en LB1. En los últimos años han proliferado los trabajos sobre *invenciones* en el marco de los géneros menores cancioneriles; no es este el lugar para ofrecer una bibliografía exhaustiva, pero no puedo dejar de remitir a algunos estudios concretos, especialmente los de Macpherson (1998b), Gornall (2005) y C. de Nigris (2006).

unidad de tema ni de forma: “los refranes, aunque relacionados de algún modo con el sentido de la composición, eran independientes de las coplas a que acompañaban” (Navarro Tomás 1986: 147). Las letras de *invenciones* están escritas en redondillas (LXVII, LXVIII, LXIX), coplas de tres versos (LXVI, LXX, LXXI) y —solo una— formando una quintilla (LXV). Se sirven del pie quebrado las composiciones LXVI y LXIX, y predomina el esquema *abba* para la redondilla y *abb* para la estrofa de tres versos²⁷. Las *glosas* de Cartagena usan la copla de arte menor excepto en la primera composición, la que glosa la letra del rey, que, más breve, se queda en la redondilla (LXV), y prefieren siempre la rima abrazada. Además, no contienen ningún verso de pie quebrado.

Es en el contenido, en la declaración de “su parescer”, en donde apreciamos la glosa a modo de reflexión sobre lo que la letra dice. Cartagena busca el enlace con la copla de referencia mediante la repetición de uno o varios términos, que suelen ser términos clave, sobre los que compone su comentario: así, *cárcel* (LXV), *cannados* (LXVI), *blanco/suerte* (LXVII), *fe* (LXVIII), *ayre* (LXIX), *fuelle* (LXX) y *previllejo* (LXXI) (en este caso se sirve de un término de la parte en prosa de la *invención* y no de la letra). El poeta actúa a manera de juez sobre las *invenciones* propuestas, y emite su veredicto de caballero, enamorado y poeta experimentado. Dice González Cuenca (inédito: 3) que las *invenciones* son “una versión lúdica de otra versión lúdica de la guerra que es el torneo”, y una de las respuestas de Cartagena parece darle la razón, pues el poeta otorga la joya en un día de justas a don Álvaro de Luna:

Dígame mi sentenciar
de la fuente do manó
frialdad la qual templó
el día para justar.
Y es mi determinar,
5 pues su vergüença procura,
 la joya le deven dar
 pues ganó de no figura.

No hay duda de que las *invenciones* son muestras de ingenio (Cf. Cózar, 1991: 242–244), jugosos frutos de una sociedad artificiosa y de usos sociales fuertemente teatralizados; no les van a la zaga los comentarios de Cartagena, nuevas y distintas muestras de ingenio, nuevos y distintos entretenimientos literarios cortesanos.

2.1.5. La glosa

La *glosa* es un género definido por su variedad temática y métrica.²⁸ Desde el punto de vista métrico consta de dos partes: una estrofa inicial, generalmente corta, y una serie de estrofas que explican o comentan el contenido de la primera. La inicial, con número variable de versos, puede ser del mismo autor o, lo que es más frecuente, un texto ajeno, y recibe los nombres de cabeza, sentencia, mote, texto o retruécano. La *glosa*, propiamente dicha, no tiene forma fija: encontramos coplas castellanas, coplas reales, octavas, sonetos o liras. Cada una de estas estrofas recoge uno o más versos de la cabeza, bien los últimos, bien uno o dos en cada una hasta completar el total. Según Janner (1943: 203), el verso o versos temáticos han de quedar

²⁷ Recuérdese la indicación de Encina sobre el número de versos y la presencia de quebrados en las letras de *invenciones*.

²⁸ El término *glosa* encierra numerosas acepciones. En su origen se define como la explicación o comentario de un vocablo o texto oscuro, pero como género poético sus límites semánticos no están claros, pues a veces se usa en sentido amplio para designar el *decir* de refranes o el *decir* de estribillos. Así, Margit Frenk ([1958] 1978: 303) justifica la conveniencia de aplicar el nombre de *glosa* a cada una de las estrofas que desarrollan el *villancico*, entendiendo este exclusivamente como cantar-núcleo.

incorporados orgánicamente a la estrofa por el sentido y por la rima, rasgo necesario para distinguir la *glosa* de formas poéticas afines como la *letrilla*, el *villancico* o la *canción*.²⁹

La *glosa* nace como género a comienzos de la segunda mitad del siglo XV dentro del ambiente cortesano que dio a luz lo más granado de la poesía cancioneril. Como un fruto más de los de esta estética lleva el sello del conceptismo y la agudeza que tanto admiró Gracián en los poetas de este siglo, y se nos ofrece como poesía intelectual y reflexiva, ancho campo donde cultivar el ingenio y demostrar la sutileza en el análisis alambicado de los pormenores del sentimiento amoroso. Nacida para el comentario y limitada *stricto sensu* por condicionamientos métricos y estilísticos, es también excelente lugar para ejercitarse en el virtuosismo de la retórica. Un siglo después, rotos los hilos del cañamazo cultural de la última Edad Media, no será más que ejercicio artificioso de métrica de escuela hasta encontrar un nuevo momento de esplendor, a partir de 1580, con figuras como Lope de Vega y Cervantes. Según Janner (1943: 204), entre 1450 y 1580 la *glosa* recorre tres campos distintos: “fue una poesía de amor en los cancioneros cortesanos, una poesía didáctica de fondo filosófico y religioso en la segunda mitad del siglo XVI y después de 1560, un poema histórico”.

Pierre Le Gentil, empeñado en negar —o poner en duda— el origen español de la *glosa*, reconoce sin embargo que esta permite satisfacer ciertos gustos más desarrollados en España que en otros lugares, y se convierte así en un medio de expresión autónomo, habitual y apreciado durante largo tiempo (1981, II: 303).

Son muchos los críticos que han llamado la atención sobre el supuesto enfrentamiento o cesión entre poesía cancioneril y poesía italianizante en el siglo XVI. Las nueve ediciones del *Cancionero General* de Hernando del Castillo que ven la luz en el primer Siglo de Oro son argumento suficiente para comprender cuál es la escuela en la que se forman nuestros poetas renacentistas. No hay rompimiento sino una actitud mucho más acorde con la inquietud humanista, la de “sumar, salvar y ennoblecer”, como ha advertido Antonio Prieto (1984: 43). En este proceso, el cultivo sostenido de la *glosa* demuestra la pervivencia en los Siglos de Oro de un género típicamente cancioneril que, al margen de su evolución temática y formal, significa el mantenimiento de una postura estética —el placer de volver sobre antiguos poemas— y la afirmación de una opción intelectual —el comentario, la exégesis, el análisis sutil de los contenidos— por parte de quienes quieren demostrar su pericia en las artes de la métrica y la retórica. *Glosas* a la manera cortesana escribirán Garcilaso, Boscán, Gutierre de Cetina y Herrera, pero será Castillejo el mayor cultivador y el iniciador de la temática filosófico-religiosa que dominará la primera mitad del siglo XVI.

Según Navarro Tomás (1986: 147–148), el precedente más directo de la *glosa* es la *Querrela de Amor* de Santillana, “en la que las reflexiones del poeta son explicación y complemento de las quejas que la voz solitaria va expresando en las redondillas intercaladas entre las coplas”, mientras que la primera *glosa* entendida y compuesta como paráfrasis de otra poesía “es la del Comendador Román sobre una canción del Duque de Alba que empezaba con el verso *Nunca fue pena mayor*”. En el último tercio del siglo comienza a ser frecuente la *glosa* con represa de versos del texto de origen.

No hay duda de que la *glosa* es un género de especial aprecio para Cartagena, pues la practica en distintas ocasiones y sobre textos muy variados. Ya nos hemos detenido en la *glosa* de *villancicos*, *motes* y letras de *invenciones*. Ahora nos fijaremos en la *glosa* de *decires*. Cartagena escribe dos *glosas* sobre la misma composición, las coplas de *La fuerça del fuego* escritas en arte mayor (II). Una de las *glosas* se atiende al metro de las tres coplas que sirven de cabeza (aunque en realidad sólo se glosa la primera) (III (Introducción) – IV); la otra, contenida únicamente en LB1, está escrita en octosílabos y glosa los seis primeros versos de la estrofa inicial.

La primera *glosa* consta de 19 coplas de nueve versos, de rima consonante, divididas en dos semiestrofas de 4+5 (cuarteto [ABAB] más quinteto de arte mayor [CDCCD]). Cada copla glosa un hemistiquio de la cabeza, es decir, cada verso de la estrofa de origen está glosado en dos coplas. Los hemistiquios de represa (que no versos) figuran al comienzo de las estrofas glosado-

²⁹ La proximidad a estas formas es más evidente si sólo existe un verso de represa.

ras. La última copla (vv. 163–171) es una despedida que se relaciona con la estrofa que precede a la *glosa* misma y sirve de introducción (III), en la que el poeta finge que ha sido otro el que ha compuesto el texto original y es él quien lo glosa. Los versos (en la cabeza y en la *glosa*) son dodecasílabos y están divididos en dos hemistiquios de 6+6, aunque existen hipometrias (endecasílabos, decasílabos).

La segunda *glosa* consta de doce coplas de diez versos octosílabos (coplas reales de quintillas dobles), a excepción de la 7ª (copla mixta de nueve versos) y la 11ª (copla mixta de once versos). Curiosamente, el esquema predominante en las quintillas es también el predominante en las segundas semiestrofas de las coplas de arte mayor (*cdccd*). La rima es consonante con algunas asonancias (estr. 4ª, 5ª, 9ª, etc).

2.2. Poesía estrófica libre

Obviamente, Pierre Le Gentil denomina poesía estrófica libre a todas aquellas composiciones que no presentan forma métrica fija, esto es, los *decires* y las *preguntas y respuestas*, a las que podríamos añadir las *glosas* (Cf. 1981: II, 180–208). Una segunda clasificación le lleva a distinguir entre poesía estrófica regular e irregular, considerando dentro de esta última aquellos poemas con distintos tipos y número de rimas en sus estrofas, de los que existen bastantes muestras en los cancioneros (Nicolás Núñez, Pinar, Puerto Carrero, Luis de Bivero o el mismo Cartagena, entre otros).

2.2.1. El decir

El *decir* se define como un poema “que utiliza como unidad estrófica la *copla de arte menor*. Su extensión es variable, aunque normalmente es mayor que la de la *canción medieval*. Se diferencia de ésta, además, en que carece de estribillo inicial. El *decir* suele acabar en un grupo de versos —entre dos y cuatro— llamado *finida* y que tiene rimas diferentes de las de las anteriores estrofas, o concordantes con las rimas de la estrofa anterior” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.).

Los *decires* de Cartagena presentan como unidad estrófica la copla de arte menor, pero no de modo exclusivo. Junto a ella, otras modalidades muy usadas son la copla real y la copla mixta.³⁰ A decir verdad, es más frecuente la copla mixta (XI, XIV, XV, XXVII, XXVIII, etc.) que la copla de arte menor (XXIII, XXXIV, XXXV, etc.). En algunas ocasiones combina distintos tipos de estrofa como indicábamos más arriba: así, el poema XIV consta de tres coplas mixtas y una copla real, el poema XXX contiene diez coplas reales y dos mixtas, el poema V consta de tres coplas reales, siendo la cuarta (*finida*) una sextilla de pie quebrado,³¹ etc.

³⁰ La copla de arte menor es una “combinación estrófica de ocho versos octosílabos, con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos redondillas de rima cruzada o abrazada” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.). Puede admitir versos de cuatro sílabas. La copla real es una combinación “de diez octosílabos, dividida en dos quintillas con rimas consonantes, independientes normalmente. También puede estar dividida en dos semiestrofas desiguales (4+6 ó 6+4) y admitir algún verso quebrado (tetrasílabo)” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.). La copla mixta “puede tener desde siete hasta doce versos octosílabos —rara vez versos de arte mayor o endecasílabos— y ... está dividida en dos semiestrofas. Lleva dos, tres o cuatro rimas consonantes distintas que se distribuyen de varias formas” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.).

³¹ La sextilla de pie quebrado es “una copla de pie quebrado dividida en dos semiestrofas de tres versos con rima consonante, que puede presentar distintas disposiciones: aab aab, aab ccb, abc abc” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.).

Todas estas composiciones se atienen a la estructura indicada y finalizan con una estrofa que puede ser más corta —aunque no siempre lo es— a modo de finida, precedida en los cancioneros por la indicación *cabo* o *fin*, o con una aclaración más larga (en prosa) en que se advierte de la despedida. Sólo he contabilizado tres excepciones en los poemas XXV, XXVIII y XXXI. En las coplas reales (quintillas dobles) es frecuente el esquema *abaab cdccd*; cuando se emplean sextillas solemos encontrar la disposición *abc abc*, y en las redondillas alternan los esquemas de rima cruzada y abrazada.

Por lo demás, en todos estos *decires* se emplea el octosílabo aunque el verso de pie quebrado es también bastante frecuente (XII, XXV, XXVI, XXXIII, etc.).

Otra posibilidad estrófica menos practicada en los cancioneros finiseculares es la copla de arte mayor (cf. Le Gentil 1981, II: 363–439; Lázaro Carreter 1976; Clarke 1964: 51) que consiste en la combinación de ocho versos de arte mayor “con dos o tres rimas consonantes distribuidas en dos cuartetos de rima cruzada o abrazada. Es característico que una de las rimas sea común a los dos cuartetos, y que los versos cuarto y quinto tengan la misma rima, estableciéndose, así, un enlace entre las dos partes de la estrofa” (Domínguez Caparrós 1985, s.v.). Según Navarro Tomás (1986: 123), lo más frecuente es que el verso sea dodecasílabo (dos hemistiquios de 6+6) y que la estrofa no tenga más de ocho versos, aunque hay ejemplos de estrofas de siete, nueve y diez versos, y algún caso aún más extraño. El grado más alto de frecuencia lo alcanzó la estrofa de ocho versos dodecasílabos con tres rimas *ABBA ACCA*, que es la preferida por los autores del *Cancionero de Baena* y también por Santillana y Mena, seguida de la variante *ABAB BCCB*, que usan López de Ayala, Villasandino y otros. A medida que avanza el siglo y los temas alegóricos, filosóficos y religioso-morales van cediendo el paso a la temática amorosa, se van desterrando los viejos *decires* en arte mayor para ser sustituidos por el ágil octosílabo que se adapta mejor a las nuevas modas (de hecho, adapta sus temas a los motivos cortesanos de la *canción*).

Cartagena escribe tres composiciones en arte mayor: las coplas de *La fuerza del fuego* (II), su *glosa* (IV) y los versos de introducción a la *glosa* (III) (Cf. *supra* 2.1.5.). Se trata de estrofas de nueve versos divididas en dos semiestrofas de 4+5 (cuarteto [*ABAB*] más quinteto de arte mayor [*CDCCD*]). Son versos de doce sílabas (dos hemistiquios de seis) —aunque no existe regularidad absoluta— con cuatro rimas consonantes por estrofa.

Los temas del *decir* son variadísimos: desde el panegírico (V) al *decir* burlesco (XXVIII), pasando por asuntos morales y, por supuesto, amorosos.

2.2.2. Preguntas y respuestas

Las *preguntas y respuestas* son, junto a los *debates*, los géneros dialogados de los cancioneros cuatrocentistas (Cf. Le Gentil 1981, I: 459–496)³². En realidad, son “une forme particulière de débat” como bien dice Le Gentil (1981, I: 459), heredera, como tantas otras, de las formas dialogadas provenzales. Un poeta plantea una duda sobre un tema o motivo concreto y algún compañero se ocupa de responder, respetando escrupulosamente la constitución métrica de la *pregunta*. Las variantes, como ocurre también para otros tipos de debates, son muchas: pregunta y respuesta tienen, en muchos casos, un único autor; a veces no tiene por qué tratarse de un debate sino más bien de un intercambio de críticas mutuas; muchas *preguntas* quedan sin *respuesta* —o al menos no nos consta que se hayan conservado—; a veces, una *pregunta* puede suscitar distintas *respuestas* o, incluso, la *respuesta* puede invitar a continuar la discusión con el descubrimiento de un aspecto distinto que interesa debatir (Cf. Gimeno Casaldueiro 1965); y, por supuesto, nunca se trata de un género improvisado de *sarao palaciego*, como podría dar a entender la propia estructura pregunta/respuesta, pues muchas *respuestas* no se escriben de

³² Sobre este género son indispensables los trabajos de A. Chas Aguión (especialmente 1996, 2000, 2001, 2002). Véase también el artículo clásico de Gimeno Casaldueiro sobre una famosa *pregunta* del *Cancionero de Baena* que suscitó múltiples *respuestas* (1965).

manera inmediata a la formulación de la *pregunta*. En muchos casos se trata de simples —o no tan simples— pruebas de sutileza e ingenio, de manera que los textos pueden llegar a convertirse en adivinanzas o enigmas que pretenden poner a prueba la inteligencia del adversario (Cf. Whinnom 1981: cap. V).

De Cartagena conservamos dos únicas *preguntas* (para una de ellas existe respuesta de Garcí Sánchez de Badajoz), pues este es el género con menor representación en su poemario. Se trata de las composiciones LXXXVII y LXXXVIII; la primera es una *pregunta* de orden moral que plantea el problema de la muerte como liberación del espíritu, mientras que la segunda es una adivinanza. Desde el punto de vista métrico utiliza en ambas la copla real: en el primer caso se combinan dos quintillas y en el segundo, redondilla más sextilla. Los versos son octosílabos de rima consonante.

2.3. Metros

A estas alturas resulta bastante obvio afirmar que el metro preferido por Cartagena es el octosílabo, que, en ocasiones, combina con quebrados. También usa el hexasílabo y, muy rara vez, pentasílabos y heptasílabos.

Según Navarro Tomás (1986: 40) existen tres tipos rítmicos principales en el octosílabo:

- a) Trocaico, con acento en tercera sílaba, “lento, lírico y suave”: oo óo óo óo.
 - b) Dactílico, “más recortado y enérgico”, lleva acento rítmico en la primera sílaba y la tercera es átona: óoo óoo óo.
 - c) Mixtos, “se acomodan especialmente a los movimientos del diálogo y del relato”, con dos subtipos:
Mixto *a*: o óo óoo óo.
Mixto *b*: o óoo óo óo.
- Estos tipos pueden ser empleados de manera independiente y aislada, o bien mezclarse y combinarse dentro de una misma composición, como ocurre en muchos de los textos que estudiamos.

En la poesía de Cartagena encontramos muestras de todos ellos:

a) Trocaico:

Pues mandó Vuestra Excelencia
(V, v. 31).

Enemigos vos causastes
mi dolor y causa fu[i]stes.
(XIII, vv. 1–2)

b) Dactílico:

Mezcla de tal perfección.
(V, v. 1)

Es el peligro tan fuerte
donde el amor me conbida,
qu’ es el remedio la muerte
y en la muerte está la vida.
(L, vv. 1–4)

c) Mixto *a*:

Mi alma mala se para
...
Amor me manda que diga.
(XXXVII, vv. 1 y 6)

Mixto b:

Si mil coplas por correros,
gentil dama, n'os hicieron,
(XXXV, vv. 1–2)

El acento estrófico recae en la séptima sílaba para el octosílabo y en la tercera para los versos de pie quebrado.

En los versos hexasílabos predominan los tipos dactílicos con acento en segunda y quinta sílabas:

Oidme, señores,
mis males pasados,
(LXXXIV, vv. 1–2)

Partir quiero yo,
mas no del querer,
que no puede ser.
(LXXX, vv. 1–3)

Las escasas coplas de arte mayor que escribió Cartagena están escritas en dodecasílabos, con una cesura que divide el verso en dos hemistiquios de seis sílabas. El ritmo predominante es el dactílico con acento en segunda y quinta sílabas y la sílaba inicial en anacrusis (o sin anacrusis cuando el primer hemistiquio es de cinco sílabas):

La fuerça del fuego que alumbra, que ciega,
o óoo óo / o óoo óo
mata y no muere su llama encendida
óoo óo / o óoo óo
(II, vv.1 y 4)

3. Conclusión

La obra de Cartagena resume perfectamente los rasgos fundamentales de la poesía de la época de los Reyes Católicos, de cuya corte fue poeta destacado a juzgar por los poemas que dedica a los monarcas y por las menciones y elogios de sus contemporáneos. El análisis de sus preferencias métricas refleja los usos más arraigados en el periodo y el alto nivel de experimentación que alcanza la poesía castellana en el último cuarto del siglo XV. Los maestros —Jorge Manrique a la cabeza— marcan la pauta que seguirán discípulos aventajados como Cartagena, Guevara o Garcí Sánchez de Badajoz, y que perdurará en los cancioneros cortesanos durante el siglo XVI.

Bibliografía

Battesti-Pelegrin, Jeanne

- 1984 Court ou bref. In *Les Formes Breves (Actes du Colloque International de la Baume-lès-Aix, 26–28 novembre, 1982)*, 99–121. Aix-en-Provence/Marseille: Université de Provence/Diffusion J. Laffitte.
- 1987 La dramatisation de la lyrique “cancioneril” dans le théâtre d’Encina. In *Juan del Encina et le théâtre au XV^{ème} siècle. Actes de la Table Ronde Internationale (France-Italie-Espagne): les 17 et 18 octobre 1986*, 57–58. (Études hispano-italiennes, 2) Aix-en-Provence: Université de Provence.
- Beltrán, Vicente
- 1984 De zéjeles y dansas: Orígenes y formación de la estrofa con vuelta. *Revista de Filología Española* 64: 239–266.
- 1988 *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*. Barcelona: PPU.
- 1997 De la cantiga de amor a la canción cuatrocentista. Protohistoria de una forma fija. *Atalaya* 8 (*Les formes fixes dans la poésie du Moyen Âge roman (1000-1500)*): 59–72.
- Cardona Castro, Ángeles
- 1989 La música en la corte de los Reyes Católicos: Estudio poético-musical del villancico. In *Literatura Hispánica: Reyes Católicos y Descubrimiento. Actas del Congreso Internacional sobre Literatura Hispánica en la Época de los Reyes Católicos y el Descubrimiento*, Manuel Criado de Val (dir.), 99–107. Barcelona: PPU.
- Casas Rigall, Juan
- 1995 *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*. (Monografías da Universidade de Santiago de Compostela, 185) Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- Chas Aguión, Antonio
- 1996 La sección de preguntas y respuestas en el *Cancionero general* de 1511. *Atalaya* 7: 153–172.
- 2000 *Amor y corte. La materia sentimental en las cuestiones poéticas del siglo XV*. (Biblioteca Filológica, 5) Noia: Toxosoutos.
- 2001 *Juan Alfonso de Baena y los diálogos poéticos de su cancionero*. (Biblioteca Baenense, 3) Baena (Córdoba): Ayuntamiento de Baena.
- 2002 *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*. (Tesis Doctorales cum laude. Serie L. Literatura, 12) Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Chevalier, Maxime
- 1988 El arte de motejar en la corte de Carlos V. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica* 5: 61–77.
- Clarke, Dorothy C.
- 1964 *Morphology of Fifteenth Century Castilian Verse*. (Duquesne Studies. Psychological Series, 4) Pittsburgh, Pennsylvania: Duquesne University Press.
- Cózar, Rafael de
- 1991 *Poesía e Imagen. Formas difíciles de ingenio literario*. Sevilla: El Carro de la Nieve.
- Cummins, John G.
- 1965 The Survival in the Spanish Cancioneros of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates. *Bulletin of Hispanic Studies* XLII: 9–17.
- Deyermond, Alan
- 2002 La micropoética de las invenciones. In *Iberia cantat. Estudios sobre poesía hispánica medieval*, Juan Casas Rigall y Eva M^a Díaz Martínez (eds.), 403–424. ([Lalia. Serie maior](#), 15) Santiago de Compostela: Universidade, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico.
- 2007 Baena, Santillana, Resende y el siglo silencioso de la poesía cortesana portuguesa. In *Poesía de cancionero del siglo XV: Estudios seleccionados*, Rafael Beltrán, José Luis Canet y Marta Haro (eds.), 135–156. ([Col·lecció Honoris causa](#), 24) Valencia: Universitat de València (Original edition in *Bulletin of Hispanic Studies* 59 (1982): 198–210).
- Díez Garretas, M^a Jesús
- 2004 Divisas, motes y momos durante el reinado de los Reyes Católicos. In *Isabel la Católica. Los libros de la reina*, 29–46. Burgos: Instituto Castellano y Leonés de la Lengua.
- Domínguez Caparrós, José
- 1985 *Diccionario de Métrica Española*. Madrid: Paraninfo.
- Dutton, Brian
- 1982 *Catálogo-Índice de la Poesía Cancioneril del Siglo XV*. (Bibliographic series, 3) Madison: Hispanic Seminary of Medieval Studies.

- 1990–1991 *El Cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*. 7 vols. ([Biblioteca española del siglo XV, 1–7](#)) Salamanca: Universidad.
- Frenk Alatorre, Margit
1978 Glosas de tipo popular en la antigua lírica. In *Estudios sobre lírica antigua*, 267–308. Madrid: Castalia (Original edition in *Nueva Revista de Filología Hispánica* 12 (1958): 301–334).
- Gimeno Casaldueiro, Joaquín
1965 Pero López de Ayala y el cambio poético de Castilla a comienzos del XV. *Hispanic Review* 33 (1): 1–14.
- Gómez-Bravo, Ana M.
1999a Retórica y poética en la evolución de los géneros poéticos cuatrocentistas. *Rhetorica* XVII (2): 137–175.
1999b Cantar decires y decir canciones: género y lectura de la poesía cuatrocentista castellana. *Bulletin of Hispanic Studies* LXXVI: 169–187.
1999c Consideraciones textuales en la tipificación métrica de la poesía cancioneril castellana del siglo XV: El *Cancionero de Baena*. *Romance Philology* 52: 37–55.
2000 *Decir canciones: The Question of Genre in Fifteenth-Century Castilian Cancionero Poetry*. In *Medieval Lyric. Genres in Historical Context*, William D. Paden (ed.), 158–187. Urbana: University of Illinois Press.
- Gómez Moreno, Ángel
1990 *El Prohemio e Carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del siglo XV*. (Filológica, 1) Barcelona: PPU.
- Gómez Redondo, Fernando
2000 *Artes poéticas medievales*. (Arcadia de las letras, 1) Madrid: Ediciones del Laberinto.
- González Cuenca, Joaquín
Inédito *Ceremonial de Galanes. Primera Rebusca de Invenciones y Letras de Justadores*.
- Gornall, John
2003 *The “invenciones” of the British Library “Cancionero”*. (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 41) London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London.
2005 *Invenciones from Tournament to Cancionero: Some Significant Patterns?*. *Bulletin of Hispanic Studies* 82, 2: 159–165.
- Janner, Hans
1943 La glosa española. Estudio histórico de su métrica y de sus temas. *Revista de Filología Española* 27: 181–232.
- Kohut, Karl
1973 *Las teorías literarias en España y Portugal durante los siglos XV y XVI*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Lázaro Carreter, Fernando
1976 La poética del arte mayor castellano. In *Estudios de Poética*. ([Persiles, 95](#)), 75–111. Madrid: Taurus.
1983 La estrofa en el arte real. In *Homenaje a José Manuel Blecua*, 325–336. Madrid: Gredos.
- Le Gentil, Pierre
1981 Reprint. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge*. 2 vols. Genève-Paris: Slatkine. (Original edition, Rennes, 1949–1953).
1954 *Le virelai et le villancico. Le problème des origines arabes*. (Collection portugaise, 9) Paris: Société d’Éditions “Les Belles Lettres”.
- López Estrada, Francisco
1984 *Las poéticas castellanas de la Edad Media*. (Temas de España, 158) Madrid: Taurus.
- Macpherson, Ian
1998a *The “Invenciones y letras” of the “Cancionero general”*. (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 9) London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College.
1998b The Game of Courtly Love: *Letra, Divisa, and Invención* at the Court of the Catholic Monarchs. In *Poetry at Court in Trastamaran Spain: from the Cancionero de Baena to the Cancionero general*, E. Michael Gerli y Julian Weiss (eds.), 95–110. (Medieval & Renaissance Texts & Studies, 181) Tempe, Arizona: Arizona State University.

- 2004 “Motes y glosas” in the “Cancionero general”. (Papers of the Medieval Hispanic Research Seminar, 46) London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary, University of London, 2004.
- Navarro Tomás, Tomás
1986 *Métrica española*. Barcelona: Labor (Original edition, 1956).
- Nigris, Carla de
2006 «Invenções, divisas e rubriche dei Cancioneros». In *Testi e linguaggi*, Michele Bottalico y Maria Teresa Chialant (eds.), 61–86. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Prieto, Antonio
1984-1987 *La poesía española del siglo XVI*. 2 vols. Madrid: Cátedra.
- Rico, Francisco
1990a Unas coplas de Jorge Manrique y las fiestas de Valladolid en 1428. In *Texto y contextos. Estudios sobre la Poesía Española del Siglo XV*, 169–187. ([Filología, 22](#)) Barcelona: Crítica (Original edition in *Anuario de Estudios Medievales*, 2 (1965): 525–534).
- 1990b Un penacho de penas. Sobre tres invenciones del *Cancionero General*. In *Texto y contextos. Estudios sobre la Poesía Española del Siglo XV*, 189–230. ([Filología, 22](#)) Barcelona, Crítica. (Original edition in *Romanistisches Jahrbuch*, 17 (1966): 274–284).
- Río Nogueras, Alberto del
1994 Libros de caballerías y poesía de cancioneros: invenciones y letras de justadores. In *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Salamanca, 3 al 6 de octubre de 1989)*, Isabel Toro Pascua (ed.), vol. I, 303–318. Salamanca: Universidad de Salamanca, Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana.
- Rodado Ruiz, Ana M.
2000a Pedro de Cartagena. *Poesía*. (Clásica, 1) Cuenca/Alcalá de Henares: Universidad de Castilla-La Mancha/Universidad de Alcalá.
- 2000b “Tristura conmigo va”. *Fundamentos de amor cortés*. (Humanidades, 49) Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- 2000c Agudeza y retórica en la poesía de Pedro de Cartagena. *Revista de Poética Medieval* 4: 99–152.
- Rodríguez Moñino, Antonio
1970 *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (Siglo XVI)*. Madrid: Castalia.
- Sánchez Romeralo, Antonio
1969 *El villancico (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XV y XVI)*. (Biblioteca románica hispánica, 131) Madrid: Gredos.
- Tavani, Giuseppe
1999 *Arte de trovar do Cancioneiro da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Colibri.
- Tomassetti, Isabella
2008 “Mil cosas tiene el amor”. *El villancico cortés entre Edad Media y Renacimiento*. (Teatro del Siglo de Oro. Estudios de literatura, 106) Kassel: Reichenberger.
- Weiss, Julian
1990 *The Poet’s Art. Literary Theory in Castille c.1400–1460*. (Medium Aevum monographs. New series. 14) Oxford: The society for the Study of Mediaeval Languages and Literature.
- Whinnom, Keith
1968–1969 Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511. *Filología* 13: 361–381.
- 1981 *La poesía amatoria de la época de los Reyes Católicos*. ([Durham modern languages series, 2](#)) Durham: University of Durham.