

María Begoña Campos Souto
IES Castro da Uz-Universidade da Coruña

El carácter lúdico-cortesano de la lírica cancioneril es innegable, pero en pocas compilaciones se torna tan evidente como en el *Cancionero de Palacio* (SA7).¹ Lo cierto es que en esta colección poética el juego trasciende lo aparente: así lo indican la importante presencia del componente dialógico, las numerosas citas intertextuales (solo a veces encubiertas),² la incorporación de distin-

* Una primera versión de este trabajo fue presentada en el *Seminario de Poesía cancioneril* celebrado en A Coruña del 26 al 28 de mayo de 2008, en el marco de las actividades relacionadas con el Proyecto de Investigación HUM2007-63484/FILO «*Cancionero de Palacio: hechos y problemas*». Agradezco a la profesora Cleofé Tato las sugerencias e indicaciones que hizo a aquella primera versión, que mejoraron considerablemente la presentación inicial.

¹ Una síntesis sobre la dimensión lúdica de la poesía de cancionero puede verse en A. M^a Rodado Ruiz, *“Tristura conmigo va”: Fundamentos de Amor Cortés*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000, pp. 34-46. Tanto en lo que se refiere a las fuentes como a la identificación de los textos me sirvo de las convenciones de Brian Dutton; véase *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)*, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, Salamanca, 1990-1991, 7 vols., trabajo que, en adelante, citaré abreviadamente CsXV.

² No parece mera casualidad el hecho de que, como ha señalado Isabella Tomasseti, “entre los testimonios manuscritos más ricos de composiciones con citas” se cuente el *Cancionero de Palacio*; véase “Sobre la tradición ibérica de los decires con citas: apuntes para un estudio tipológico”, en *Actas del VIII Congreso Internacional de*

María Begoña Campos Souto, “El juego cortésano dentro del juego poético en el *Cancionero de Palacio* (SA7): sobre el posible contexto de un serrana compuesta en colaboración”, *Cancionero General*, 6 (2008), pp. 9-32

tas lenguas (a veces indicio claro de la convivencia de diversas escuelas poéticas), la continua recurrencia a ciertos tópicos y motivos, el juego sacro-profano perceptible en no pocos textos (aquí se recoge la más antigua versión de una *Misa de amor*,³ así como el primer testimonio de los muy conocidos *Gozos de amor* de Rodríguez del Padrón, o el *Miserere* de Francisco de Villalpando)... Todo ello nos conduce a reconocer una clara voluntad de recoger no cualquier texto sino aquellos que se pudieran ubicar en ciertas categorías; curiosamente, en ocasiones parece que se reúnen piezas que muestran indicios de pertenecer a un subgénero original con respecto al resto de la compilación (este podría ser el caso del *Juramento* de Fernando de Guevara, ID 2433 “Juras a nuestro senyor”),⁴ en tanto que en otras oportunidades semeja que lo que se procuraba era, simplemente, aglutinar aquellos poemas que parecían variaciones de un mismo modelo u original.

Conocer cuáles fueron los propósitos compositivos del *Cancionero de Palacio* aún está lejos de nuestro alcance;⁵ sin embargo, no se puede evi-

la Asociación Hispánica de Literatura Medieval, ed. M. Freixas y S. Iriso, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-Asociación Hispánica de Literatura Medieval, Santander, 2000, II, pp. 1707-1724 (la cita en la p. 1708).

³ Y, si hacemos caso a la hipótesis formulada por Dutton, respondería a una creación colectiva, algo que de nuevo nos remite al juego social; véase “Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*: a General Survey to 1465”, *Kentucky Romance Quarterly*, XXVI, 4 (1979), pp. 445-460, esp. pp. 453-454.

⁴ Véase *infra*, p. 25.

⁵ Siendo mucho lo que desconocemos sobre esta antología, crece el número de estudios sobre ella; sin pretender ofrecer una relación exhaustiva de toda la bibliografía, citaré, además de las páginas que a su estudio dedicó Dutton (véase *supra*, n. 3), los trabajos de C. Tato, “El *Cancionero de Palacio* (SA7), ms. 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca (I)”, en *Cancioneros en Baena: Actas del II Congreso Internacional “Cancionero de Baena”*, ed. J. L. Serrano Reyes, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2003, I, pp. 495-523, y “Huellas de un cancionero individual en el *Cancionero de Palacio*”, en *Cancioneros: Materiales y métodos*, Londres, Department of Hispanic Studies-Queen Mary and Westfield College, 2005, pp. 59-89, así como la contribución de V. Beltran, “Tipología y génesis de los cancioneros: la reordenación de los contenidos”, en *Cancioneros: Materiales y métodos*, pp. 9-58 (esp. pp. 30-34), y la muy reciente reflexión de J. Whetnall, “An errant leaf and a divided poem: the *Lay* of Juan de Torres in SA7”, en *Late Medieval Spanish Studies in honour of Dorothy Sherman Severin*, ed. J. T. Snow y R. Wright, Liverpool University Press, Liverpool, 2009, pp. 55-73. Para un sucinto acercamiento a SA7 puede leerse también J. Whetnall, “Cancioneros”, en *Castilian Writers 1400-1500. Dictionary of Literary Biography*, ed. F. A. Domínguez y G. D. Greenia, Thomson Gale, Detroit, 2004, pp. 288-323 (esp. pp. 297-299).

tar reconocer que las relaciones cortesanas entre muchos de los autores reunidos pueden establecerse a través de los múltiples tipos de vinculación poética perceptibles en los textos de SA7.⁶

El aprecio por el diestro manejo combinado de las armas y las letras, aunque se subordinasen las segundas a las primeras, no fue exclusivo del Renacimiento, ni siquiera del Prerrenacimiento. A este respecto, la poesía de cancionero constituye un clarísimo ejemplo de ello, por lo que no resulta extraña la presencia de nobles conocidos por sus hazañas en el campo de batalla ejerciendo de amantes cortesanos que —ocasionalmente— trasladan el combate con sus pares a los salones de la corte, en una pugna de ingenio que parece quedar en el aire, a la espera de recibir no solo un reconocimiento conjunto sino un premio que señale al más apto en este tipo de instrucción. Este parece ser el caso de la serrana objeto de este estudio, un texto compuesto a tres voces: el arranque, ID 2424 “De loçoya a navafria”, corresponde al Comendador de Segura (Rodrigo Manrique, futuro conde de Paredes); la primera réplica, ID 2425 “Serrana tal casamiento”, a Íñigo López de Mendoza (más tarde, el conocido Marqués de Santillana); el cierre, ID 2426 “Serrana si vos queredes”, a García de Pedraza. El único testimonio que de ella conservamos se halla en los folios 11^v-12^v de SA7, pues ni siquiera la intervención de Santillana fue recogida luego en su cancionero, SA8, en donde sí figura, en cambio, otra de sus serranas copiada en SA7 inmediatamente después (SA7-31), ID 2427 “Despues que nasci”.⁷

Aunque poco antes se había copiado en la colectánea ID 2409 “Un dia desta semana” (SA7-17), serrana de Diego Hurtado de Mendoza,⁸ nuestra poesía inaugura una muy breve serie o sección de serranas que se ve interrumpida momentáneamente por una canción de Alonso de Montoro (ID 2312 “Mas quiero contigo guerra”, SA7-32) y que está precedida de otras composiciones cortesanas de interés, unas estrenas de Juan de Dueñas (ID 0488 “Aunque veo que es mi danyo”, SA7-26) y de García de Pedraza (ID 2423 “Pues demando aguinaldo”, SA7-27). De hecho, tal vez la presencia de García de Pedraza, participante en la pieza que examinamos, fuese

⁶ Es el caso, por ejemplo, de García de Pedraza; véase *infra*, pp. 23-25.

⁷ Más adelante figura otra suya (SA7-220), presentada por la rúbrica *Serrana enyego lopeç de mendoça*; se trata de ID 1855 “Madrugando en Robredillo”, que se recoge también en SA10b (véase *infra*, pp. 28-30). Es, como ocurre con la pieza que ahora nos ocupa, una serrana colectiva o “en colaboración”, como las denominó Rafael Lapesa (*La obra literaria del Marqués de Santillana*, Ínsula, Madrid, 1957, pp. 50-51).

⁸ La rúbrica la identifica también ya como pieza de esta especie: *Serrana diego furtado de mendoça*.

el motivo que dio pie a la incorporación del poema en este lugar del cancionero, pues ID 2423 “Pues demando aguinaldo” se copia, según se ha visto, inmediatamente antes de ID 2424 “De loçoya a navafria”; no obstante, es preciso, además, recordar que varias obras suyas se hallan en los folios que anteceden.⁹

Esta es la secuencia de serranas, con sus respectivas rúbricas, en la que se integra nuestro poema:¹⁰

SA7-28 (ID2424) “De loçoya a navafria”, *Serrana el comendador de segura*

SA7-29 (ID 2425) “Serrana tal casamiento”, *Enyego lopeç de mendoça*

SA7-30 (ID 2426) “Serrana si vos queredes”, *Garçia de pedraza*

SA7-31 (ID 2427) “Despues que nasçi”, *Serrana Enyego lopeç de mendoça*

SA7-33 (ID 2428) “Llegando a Pineda”, *Serrana françisco bocanegra*

SA7-34 (ID 2429) “Vi una serrana”, *Serrana mendo de campo*

Quizás interese subrayar que la voz *serrana*, marca genérica, figura normalmente en las rúbricas que anteceden a un texto de esta especie en SA7, si bien en nuestra poesía solo aparece en el primero de los epígrafes, pues en las sucesivas intervenciones de Íñigo López y de García de Pedraza únicamente se precisa la identidad del autor; así, pues, a pesar de que no se indica el carácter unitario —aunque trino— del poema, lo que no es infrecuente a lo largo del cancionero, cabe suponer que el término *serrana* que antecede a ID 2424 recubriría, en realidad, las otras dos intervenciones.

Michel Garcia, en su estudio sobre el género, hace hincapié en la importante contribución de SA7 a esta modalidad, así como en la “concentración” del grupo de serranas de esta sección, pero no percibe muchos elementos comunes a las piezas de este tipo incluidas en el *Cancionero de Palacio*.¹¹ Lo cierto es que, de entre los textos de esta compilación, las serranas han merecido atención desde hace tiempo, y, posiblemente, ello

⁹ Véase *infra* pp. 23-25.

¹⁰ En negrita marco los textos correspondientes a nuestra pieza.

¹¹ Establece un corpus de 25 serranas castellanas, seis de las cuales se hallan en SA7 (solo SA8, con ocho muestras del género debidas a Santillana, supera la contribución de SA7); véase M. Garcia, “La noción de género en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*”, en *“Convivio”: Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. V. Beltrán y J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 25-41 (esp. pp. 28-31; véase, además, *infra*, n. 17).

guarde relación con la autoría de algunas de ellas, que nos lleva a la egregia figura de Íñigo López de Mendoza.¹²

No es, sin embargo, Santillana el iniciador de nuestro intercambio, sino el Comendador de Segura.¹³ Este comienza la serrana atendiendo a las características básicas que cabría esperar en el género: una voz poética —que, en el verso cuatro, se revela masculina— anuncia que, en el transcurso de un viaje (“de Loçoya a Navafría”), encontró a una “serrana” (se produce una mención específica del sustantivo *serrana*, aquí aplicado a la moza y antes, en la rúbrica, al género de la composición) a la que “amar/ tod’ombre codicia avría”:

¹² Foulché-Delbosc ofrece en su antología el fragmento de Santillana (ID 2425) aislado de la serie, como también hace con ID 1855 “Madrugando en Robredillo” (véase R. Foulché-Delbosc, ed., *Cancionero castellano del siglo XV*, Bailly-Bailliére, Madrid, 1912, I, núms. 264 y 265), que edita prescindiendo de la respuesta de Gómez Carrillo de Acuña —algo que, por otra parte, en este caso sucede, como veremos, en SA10b. Además de las páginas que Lapesa dedicó al estudio de las serranillas del Marqués, puede verse, entre otra bibliografía, M. A. Pérez Priego, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*”, en *Arcadia: Estudios y textos dedicados a Francisco. López Estrada, Dicenda*, 6 (1982), I, pp. 189-197, y “La obra literaria del Marqués de Santillana. Las *serranillas*”, en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, UNED, Madrid, 2004, pp. 43-61 (esp. pp. 54-61), y N. Salvador Miguel, “Las *serranillas* de don Íñigo López de Mendoza”, en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, coord. E. M^a Díaz Martínez y J. Casas Rigall, Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2002, pp. 286-306.

¹³ Me he ocupado de su obra en “La poesía cancioneril de don Rodrigo Manrique”, en *Medioevo y Literatura. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre-1 octubre 1993)*, ed. J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 1995, I, pp. 471-477; “Problemas ecdóticos y de edición en la obra poética de Rodrigo Manrique”, *Proceedings of the Eighth Colloquium*, ed. A. M. Beresford y A. Deyermond, Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, London, 1997, pp. 75-84; “Núcleos temáticos en la poesía de Rodrigo Manrique”, en *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares 12-16 septiembre de 1995)*, ed. J. M. Lucía Mejías, Universidad de Alcalá, Alcalá, 1997, I, pp. 431-439, y “Escollos en la atribución de dos poemas satíricos: Rodrigo Manrique frente a Pedro Manrique”, en V. Beltrán *et alii*, *Estudios sobre poesía de cancionero*, Toxosoutos, Noia, 1999, pp. 55-70. En estos momentos último mi tesis de doctorado sobre los poetas menores de apellido Manrique, en donde reviso y edito la producción de este autor.

De Loçoya a Navafría,
 açerca de un colmenar,
 topé serrana que amar
 tod'ombre codiçia avría.

- 5 A la qual desque llegué,
 pregunté si era casada.
 Respondió: “No, En buena fe,
 nin tanpoco desposada;
 que aun oy en este día
 10 mi padre lo va hablar,
 aquí çerca a un lugar,
 con fijo de Johan García”.¹⁴

Curiosamente, ya en la primera estrofa se revela uno de los contrastes a los que eran tan aficionados los poetas cortesanos; a pesar de que la palabra “codiçia” recuerda el amor *cupiditas*, el erótico y sensual, la precisión de que la serrana se hallaba “açerca de un colmenar” parece indicar una matización sentimental diferente: es sabido que las abejas simbolizan la diligencia y la elocuencia, cualidad —la primera— más atribuible a alguien de condición social inferior que la siguiente, pero también la riqueza y, en ocasiones, pueden llegar a esconder una referencia a la reina.¹⁵ Si este hubiera sido el caso, el amor al que se alude sería —simplemente— el que sigue el concepto de amor cortés en su vertiente de admiración hacia un ser superior, *la señor*; en suma, se trataría de un afecto nacido de la admiración, del juego cortesano y caballeresco así como de la debida consideración hacia una mujer de superior rango social. Así, pues, será el lector o el oyente el encargado de descifrar esa aparente contradicción, dejando la puerta abierta a una lectura múltiple: ¿se conjugan ambos tipos de amor hacia la serrana?, ¿es la pureza de ella la que suscita la concupiscencia del

¹⁴ Sigo, para el texto, la edición de M. A. Pérez Priego, cuya referencia obvio en adelante (Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 126-127). Puede verse también CsXV, IV, p. 90.

¹⁵ Puede verse J. E. Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Labor, Barcelona, 1979 (3ª ed.), s. v. *abeja*, y J. Chevalier y A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont et Jupiter, Paris, 1982, s.v. *abeille*. La abeja aparece también en los versos del *Cancionero de Baena*, en donde presenta ya alguno de estos valores simbólicos; véase P. Montero Curiel y M. L. Montero Curiel, *El léxico animal del “Cancionero de Baena”*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt, 2005, pp. 306-307.

presunto viajero?, o —sin buscar más explicaciones— ¿se trata de servir fielmente los preceptos del amor cortés?

Formalmente, la primera de las intervenciones nos lleva a la estructura de una canción (4, 8), con una cabeza o estribillo de cuatro versos, seguida de una mudanza y una vuelta que recupera las rimas de la cabeza, según el esquema *abba/cdcd:abba*;¹⁶ las otras dos intervenciones “ahorran el estribillo” y solo ofrecen mudanza y vuelta.¹⁷ El foco de interés se centra en la primera estrofa, correspondiente a la cabeza, pues constituye el punto de partida temático y formal de todo lo demás: desde la perspectiva del contenido, resulta ser el pretexto que sirve para iniciar el reto poético que lanza Rodrigo Manrique y, desde un punto de vista métrico, la rima consonante de la redondilla inicial (*abba*) será mantenida exactamente idéntica en la segunda semiestrofa de cada intervención, de manera que se cimente la unidad formal a través del ritmo repetitivo de la forma escogida. A pesar de ese engarce rímico, la compenetración no es total entre los tres interlocutores: en los ocho versos que integran el resto de la intervención del conde de Paredes y de cada uno de sus rivales poéticos se escoge, a modo de variación, una cuarteta (*cdcd// efef// ghgh*) seguida de una redondilla que, según se ha precisado, retoma las rimas de la cabeza (*abba*), pero, si en el caso del Comendador de Segura la alternancia entre rimas llanas y agudas invierte, en los dos primeros versos, el orden existente en la que se podría llamar estrofa-prólogo (aguda/llana/aguda/llana en vez de llana/aguda/aguda/llana), en las alocuciones de Íñigo López de Mendoza

¹⁶ Esta, es por otra parte, una estructura habitual en las serranas; véase Rodado Ruiz, “*Tristura conmigo va*”, pp. 182-183. Por lo que toca a la combinación de rimas, el esquema de la cabeza es muy frecuente en la poesía cancioneril (véase A. M^a Gómez-Bravo, *Repertorio métrico de la poesía cancioneril del siglo XV*, Universidad de Alcalá de Henares, Alcalá, 1998, núm. 305; para el de mudanza y vuelta, *ibid.* núm. 1086).

¹⁷ De manera que, globalmente, puede tomarse el conjunto como una canción con tres vueltas. Desde el punto de vista formal, García llama la atención sobre la “gran variedad observada en la disposición de las rimas” de las serranas de SA7, tan solo contrarrestada por el hecho de que todas “adoptan la estructura típica de la canción, con estribillo inicial (lógicamente 29-30 [precisamente las correspondientes a Santillana y a García de Pedraza de nuestra pieza] ahorran el estribillo), con la única diferencia de que 31 es la única en tener un estribillo de 3 versos, siendo 4 la norma de las demás”. También afirma que se perciben coincidencias claras en los estribillos, con fórmulas similares para evocar el viaje del narrador masculino y su encuentro con una serrana. Véase “La noción de género en el corpus cancioneril”, pp. 28-31; la cita en la p. 28.

y de García de Pedraza se muestra un decidido afán por diferenciarse de la forma métrica propuesta, aceptando el esquema rímico, pero alterando el ritmo perceptible en él, ya que optan por emplear solamente palabras llanas en posición de rima, de manera que acentúan el contraste entre la semiestrofa final (sujeta a la métrica propuesta por el primer interlocutor) y la semiestrofa inicial de los dos últimos (lo que podría interpretarse como un intento de rebelión a la sujeción que el Comendador les pretendía imponer).

Volviendo al análisis del contenido, tras la presentación del motivo, el Comendador de Segura deja paso a la presentación de la causa de la posterior confrontación: recurre a la forma del diálogo y pregunta a la serrana si “era casada”. Solo en esta ocasión a lo largo del poema la moza hace sonar su voz para dar respuesta a la pregunta del Comendador: afirma que ni está casada ni desposada, al tiempo que le confiesa que su padre –precisamente ese día– va a tratar el asunto con un vecino, el “fixo de Johan García”. De esta manera, Rodrigo Manrique cede paso a la intervención de Íñigo López de Mendoza, tras haber dividido simétricamente su participación entre el portavoz masculino y la serrana (ocupan prácticamente seis versos cada uno).

En la parte correspondiente a Santillana, la implicación del yo lírico se acentúa llegando no solo a advertir a la serrana de lo inapropiado de tal unión, sino a mostrar su autoridad y una superior condición social al utilizar la expresión “no consiento”:

“Serrana, tal casamiento
no consiento que fagades,
15 car de vuestro perdimiento,
maguer no me conocades,
muy grant desplacer avría
en vos ver enajenar
en poder de quien mirar
20 nin tratar non vos sabría”

Si hasta el momento parecía que continuaba el debate entre los mismos locutores (el masculino y el femenino), es García de Pedraza el que introduce una alteración: se dirige a la serrana señalándose a sí mismo frente a las otras dos voces masculinas precedentes, a las que minusvalora; en realidad, nos hace percibir una nueva dimensión en el texto, en el que, bajo el ropaje del género de la serrana, semeja encubrirse una suerte de *tensó* (las distintas voces alternan dentro de la misma composición para tratar de la

boda de la serrana).¹⁸ Parece, sin embargo, que García de Pedraza continúa dialogando con la serrana, a la que podemos suponer, a partir de la segunda intervención, como una presencia sin voz (le advierte que concertará su matrimonio con el “fijo de Mingo Vexa”, introduciendo un doble sentido procaz, con el claro propósito bien de alentar el beneplácito de los oyentes o espectadores, bien de suscitar en ellos una maliciosa carcajada); tampoco se resiste a la tentación de aprovechar su intervención para dirigir una pulla destinada a quienes le han precedido en el combate dialéctico (“car más vale su solar / que de otros gran valía” parece que podría interpretarse como una presuntuosa referencia personal):

“Serrana, si vos queredes
 dexar destes su conseja,
 yo faré que vos casedes
 con fijo de Mingo Oveja.
 25 Creet que gran bien sería
 que lo fuésemos lamar,
 car más vale su solar
 que de otros gran valía”

Tras haber leído con detenimiento los parlamentos correspondientes a las tres voces (ID 2424, ID 2425 e ID 2426), resulta evidente que el juego va más allá de lo poético y responde a una clara intención de gozo y celebración comunitarios. El desconocimiento del motivo que originó este debate y la ignorancia del resultado de la confrontación poética son trabas que no nos permiten conocer la relevancia, repercusión o, incluso, la frecuencia de estos retos líricos, pero no impiden que lleguemos a la conclusión de que este momento de lucimiento cortesano no dejaría indiferentes a quienes lo escuchasen, a la vez que serviría —aun hoy en día— para poner de manifiesto ciertos aspectos de la personalidad de cada uno de los contendientes, tales como el aprecio por el cuidado y el orden visibles en el

¹⁸ Como he indicado, la segunda y la tercera intervención no se ajustan, sin embargo, a las rimas de la primera, algo que sí sucedía en la *tensó*. No abundan en el corpus cancioneril los diálogos interestróficos que, en el seno de una misma composición, permiten la alternancia de voces; véase al respecto J. G. Cummins, “The Survival in the Spanish *Cancioneros* of the Form and Themes of Provençal and Old French Poetic Debates”, *Bulletin of Hispanic Studies*, XLII (1965), pp. 9-17 (esp. p. 11) y A. Chas Aguión, *Preguntas y respuestas en la poesía cancioneril castellana*, FUE, Madrid, 2002, pp. 81-82.

Comendador de Segura, la estima por diferenciarse —claramente perceptible en Íñigo López de Mendoza— y la jactancia humorística que exhibe García de Pedraza.

La toponimia localizable en la primera estrofa (Loçoya y Navafría) nos lleva, como han advertido quienes se han ocupado de las serranillas del Marqués, a la tierra de Buitrago, el señorío de don Íñigo: Loçoya se sitúa en lo que hoy es la provincia de Madrid; Navafría, en la de Segovia (y ambas, en la Sierra de Guadarrama).¹⁹ Y, admitiendo que, al menos en lo que toca a Íñigo López de Mendoza, este tipo de obras guarda relación con “andanzas viajeras o militares” suyas, cabe suponer que Santillana hubiese circulado por esos parajes poco antes de su composición, pero, igualmente, parecería lógico aceptar que, en el caso de nuestra serrana, Rodrigo Manrique (en cuya intervención es en donde se encuentra, precisamente, esa localización) y García de Pedraza también hubiesen compartido “andadura” y vivencias con aquel en la Sierra de Guadarrama.²⁰

Pero, sin duda, por lo que toca a la localización es la referencia al “colmenar” lo que más llama la atención del lector, y no solo porque resulte inusual en la literatura de la época esta ubicación espacial (lo habitual suele ser la simple alusión a un *locus amoenus* o la utilización de términos vinculados a la idea de lo agreste, tales como “monte” o “sierra...”); también sorprende el empleo de una voz que remite a la idea de vida civilizada, ordenada y en sociedad.²¹ ¿Debería tratarse, pues, como un simple rasgo de estilo que remitiría en última instancia a la voluntad de introducir un

¹⁹ Véase Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, ed. Pérez Priego, p. 126; este es también el marco geográfico de la otra serrana en colaboración escrita por Santillana, ID 1855 “Madrugando en Robredillo” y de ID 2427 “Despues que nasci”. Todas ellas están incluidas en SA7 y, muy posiblemente, comparten también una cronología cercana; véase, al respecto, además de la ed. de Pérez Priego citada (p. 43), Salvador Miguel, “Las serranillas de don Íñigo López”, pp. 293-294 y 296.

²⁰ En general, se ha tendido a explicar el origen de este tipo de composiciones a partir de la idea de que, a la vuelta de algún viaje o desplazamiento, los poetas aprovecharían para ofrecer en la corte, ante el público y como divertimento, su particular relato de aventuras serranas. Véase, por ejemplo, la ed. cit. de Pérez Priego (p. 43; a él corresponde la cita) y Salvador Miguel, “Las serranillas de don Íñigo López”, p. 296. Lo cierto es que la ambientación geográfica de estos poemas podría, así, encontrar explicación.

²¹ No se recoge la voz en F. Compagno, “Glossario del *Cancionero* di Castillo”, trabajo accesible en la dirección <http://cisadu2.let.uniroma1.it/glosarios/>, que recoge los *Glossari di Ispanistica* al cuidado de P. Botta.

elemento original, aunque de mínima trascendencia? ¿Serviría para recordar el carácter cortesano de la composición, al aludir a un tipo de vida social, dependiente de una estructura jerárquica o para resaltar la superioridad del viajante (al que identificaríamos con un caballero) sobre la serrana (una diligente, aunque hermosa villana)? ¿Su fin habría sido el de servir a la rima?

Creo que la solución es más sencilla y que ha permanecido oculta a nuestros ojos durante un tiempo: por un lado, hay que tener en cuenta que en el entorno del Señorío de Buitrago se hallan varios topónimos formados a partir de la voz *colmenar*,²² pero, en mi opinión, puede encontrarse otra razón de mayor peso para la elección de este término, que —no lo olvidemos— se destaca en el poema al ocupar el vértice del verso y hallarse en rima: si recordamos que los juegos de ingenio —a menudo no demasiado profundos ni originales, es cierto— eran empleados habitualmente por los poetas cancioneriles con el propósito de halagar al lector u oyente que los descubriera, que la idea de introducir el nombre o los apellidos de la dama aludida —aunque de manera aparentemente encubierta, para jugar a mantener el secreto al que parece que obligaba el amor cortés— no era en absoluto original, el verso “açerca de un colmenar” cobra una importancia mayor de la entrevista hasta la fecha; es más, podría encubrir la identidad de la persona a la que se destina la composición.²³ “Açerca de un colmenar” encerraría una dilogía: a los valores simbólicos antes esbozados, habría que añadir la idea de que la composición está escrita “açerca” de una persona cuyo nombre se encuentre “çerca”, próximo, al de “colmenar”; y si se toma en consideración el nombre de la primera esposa de Rodrigo Manrique, Mencía de Figueroa, comprobamos que, salvo por la vocal *i*, el

²² Sin pretender agotar la nómina de localidades de este nombre, pueden recordarse, en la zona de Madrid, Colmenar Viejo, Colmenar del Arroyo o Colmenarejo. Tal vez alguno de ellos fuese el lugar en el que nuestros tres interlocutores compartieron alguna vivencia especial.

²³ Para esconder el nombre de la dama es bastante frecuente en la poesía cancioneril el recurso a los acrósticos, pero encontramos también anagramas y otras técnicas similares; véase al respecto J. Casas Rigall, *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1995, pp. 164-166. En el ámbito de las invenciones, puede verse también C. de Nigris, “Giochi verbali e nomi di donna nelle invenciones”, en *I canzonieri di Lucrezia: Los cancioneros de Lucrecia. Atti del convegno internazionale sulle raccolte poetiche iberiche dei secoli XV-XVII (Ferrara, 7-9 ottobre 2002)*, ed. A. Baldissera y G. Mazzocchi, UNIPRESS, Padova, 2005, pp. 281-300 (esp. pp. 294-298).

antropónimo de la dama se puede formar a partir de las letras que componen “colmenar”.

Un ejemplo muy conocido de este artificio se advierte entre los versos 84 y 87 del *Decir que fizo Francisco Imperial* ID 2685 “Solo en lalua pensoso estando”, recogido en la misma fuente que contiene nuestra serrana (SA7); si la voz poética se atreve a preguntar “de saber vuestro nombre é muy grant deseo”, será la interlocutora femenina quien tome la palabra para aclarar la verdad, aunque con cierta reserva (se limita a proporcionar su nombre de pila, María, pues surge la necesidad de la discreción):

Yo é tres letras del mar con las dos del día:
aquí es mi nombre; más, n'os lo diría,²⁴

En otros poemas cancioneriles tenemos muestras de este mismo fenómeno, y desde épocas bien tempranas; así, Villasandino en ID 1151 “Mayor gozo aventajado” repite el nombre de su mujer, *Mayor*, sirviéndose del recurso de la *coplas capdenals* y lo coloca sistemáticamente al comienzo de cada estrofa, en tanto que en ID 1289 “Ocho letras muy preçiadadas”, recurriendo al acróstico, disemina las letras del nombre *Catalina* en las distintas estrofas que integran el poema.²⁵

Es cierto que este juego verbal no aparece ni sugerido ni desvelado en la rúbrica de nuestro texto, pero ya sabemos que estas no siempre eran fiables²⁶ y que las claves para desvelar el sentido de un poema deben buscarse no solo en el estilo de cada autor sino recurriendo también a la inter-

²⁴ Para los textos de SA7, si no media otra indicación, sigo la edición de A. M^a Álvarez Pellitero, aunque me permito ocasionalmente introducir modificaciones en la puntuación (*Cancionero de Palacio*, Junta de Castilla y León, Salamanca, 1993, p. 338); cf. también CsXV, IV, p. 166. Sobre los diversos problemas que la interpretación del anagrama de Imperial supuso, véase C. I. Nepaulsingh, ed., *Micer Francisco Imperial, «El dezir a las syete virtudes» y otros poemas*, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, p. 173.

²⁵ Y todavía podrían mencionarse muchas más muestras de este artificio, que no siempre entraña el mismo grado de dificultad; tal vez, como sugiere Isabella Tomasetti, algunos adjetivos (*linda* o *laida*, por ejemplo) que figuran repetidamente en función de vocativo en algunos poemas en los que mantienen su significado original encierran el antropónimo de la dama. Véase I. Tomasetti, “Reseña” a Juan de Tapia, *Poemas*, ed. L. Giuliani, *Cancionero General*, 3 (2005), pp. 141-148, esp. p. 147.

²⁶ Sobre los epígrafes cancioneriles se recogen algunos trabajos, que denotan su importancia y sus problemas, en A. Garribba, ed., *De rúbricas ibéricas*, Aracne, Roma, 2008.

textualidad; así, podríamos recordar que el más célebre de los hijos del Comendador de Segura, Jorge, escribió un poema dedicado a su mujer, ID 6147 “Guay daquel que nunca tiende”, en el que, como anticipa la rúbrica, *pone el nombre de una dama y comiença y acaba en las letras primeras de todas las coplas*, y en otra pieza, ID 6156 “Segun el mal me siguio”, valiéndose de un acróstico algo distinto, *puso el nombre de su esposa y assimismo nombrados los linajes de los quatro costados de ella, que son Castañeda, Ayala, Silva, Meneses*.²⁷ Si recordamos la admiración e, incluso, la dependencia que, a lo largo de su vida, Jorge Manrique sintió hacia su padre no puede dejar de resultar algo más que curioso que ambos “encubrieran” el nombre de sus esposas en poemas que les dedicaban.²⁸

El título con el que se designa a Rodrigo Manrique en la rúbrica (comendador de Segura) permitiría comenzar a acotar cronológicamente la fecha de la composición entre 1428 (año en el que debió de recibir la encomienda de Segura de la Sierra) y 1452 (momento en el que detenta el título de conde de Paredes de Nava, con el que, sin duda, habría sido designado).²⁹

²⁷ En el último caso, aun cuando ello no se deduce de la lectura del poema, María Morrás comenta: “La composición es ante todo una obra de circunstancia, probablemente parte de un divertimento cortesano destinado a halagar a la familia a la que se han unido los Manrique —el padre y el hijo—, por lo que es verosímil que fuera escrito para un público muy concreto, quizá para alguna reunión social celebrada para festejar los esponsales del poeta”. Véase Jorge Manrique, *Poesía*, ed. M^a Morrás, Castalia, Madrid, 2003 (los textos de los poemas están en las pp. 122-125 y 141-143; la cita, en la p. 142).

²⁸ Y todavía cabe suponer que Jorge Manrique jugase equívocamente con el término *Justa* que abre una de sus canciones más conocidas, ID 1955 “Justa fue mi perdicion”, interpretación propuesta por Ian Macpherson y aceptada, entre otros, por Vicenç Beltran; véase I. Macpherson, “Secret Language in the *Cançioneros*: Some Courtly Codes”, *Bulletin of Hispanic Studies*, LXII (1985), pp. 51-63, y Jorge Manrique, *Poesía*, ed. V. Beltrán, Crítica, Barcelona, 1993, p. 115. A propósito de la difusión de este texto en el Siglo de Oro y de sus problemas de atribución, puede verse V. de Lama, “Cómo vive una canción atribuida a Jorge Manrique en los Siglos de Oro”, en *Vivencias y pervivencias en la poesía de los cançioneros (Siglos XV-XVII)*, Laberinto, Madrid, 2007, pp. 127-150.

²⁹ Sobre la pertenencia a la Orden de Santiago de distintos Manrique y las dignidades que en ella alcanzaron, véase R. M^a Montero Tejada, *Nobleza y sociedad en Castilla. El linaje Manrique (siglos XIV-XVI)*, Caja Madrid, Madrid, 1996, pp. 259-267; en el caso de don Rodrigo, acogiéndose a una de las noticias de Salazar y Castro, esta investigadora ofrece la fecha de 1428 para esta encomienda (p. 285, n. 252), que, se-

Pero podría restringirse aún la datación: puesto que en la rúbrica no se señala a Íñigo López de Mendoza con el título de Marqués de Santillana, el poema ha de ser anterior a 1445.³⁰ Gracias a la consulta de fuentes históricas, Rafael Lapesa y Miguel Ángel Pérez Priego llegan a fechar la serrana en torno a 1433 y 1434, con ocasión de las justas celebradas en Madrid o en Valladolid.³¹

Hasta la fecha no poseíamos otros datos que los manejados por estos investigadores para poder alcanzar una mayor precisión cronológica; sin embargo, aceptando la premisa del pretendido encubrimiento y de la celebración metafórica e hiperbólica del nombre de Mencía, podríamos, tal vez, ir más allá. En este sentido, hay una circunstancia que permitiría acotar un poco más el período de tiempo implicado: la unión entre don Rodrigo Manrique y Mencía de Figueroa, que se produce después de 1430.³² A

gún explica, tenía una elevada renta (ibid. p. 255). Por lo que toca al título de conde de Paredes, se trata del tercer título que obtiene este linaje y fue conseguido por Rodrigo Manrique en 1452, cuando renuncia, por primera vez, a su pretensión al maestrazgo de Santiago (ibid. p. 37).

³⁰ Esta fecha es fundamental, en general, para establecer el momento en que se compila el *Cancionero de Palacio*, en donde a Santillana nunca se le da este título; el dato fue ya manejado por Dutton; véase “Spanish Fifteenth-Century *Cancioneros*”, p. 447.

³¹ Véase Lapesa, *La obra literaria del marqués de Santillana*, p. 52; y Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, pp. 43-44. Salvador Miguel ha hecho algunas precisiones sobre la cronología de las serranas del Marqués, que, sin embargo, no conciernen a nuestro poema; véase “Las serranillas de don Íñigo”, pp. 293-296. Al comentar este poema, Pérez Priego destaca la presencia de García de Pedraza en las justas celebradas en Valladolid en 1434 (ed. cit., p. 127). Y es que, en efecto, según refiere la *Crónica del Halconero*, a principios de mayo de 1434, se celebra una justa en presencia del Rey, la Reina y el Infante, en la que localizamos como jueces “de aquellos caualleros que más balientemente se avrán” al Conde de Buelna, Pero Niño, a Íñigo López, señor de Hita, y al mariscal Pedro García; también allí figuran otros poetas representados en SA7: Álvaro de Luna (que fue el capitán de la justa), Gómez Carrillo de Acuña, Juan de Merlo, Gonzalo de Cuadros y Fernando de Guevara. Los jueces dictan sentencia en favor de otro de los vates de SA7: Juan II de Castilla (véase Pedro Carrillo de Huete, *Crónica del Halconero de Juan II*, ed. J. M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, caps. CLXIII y CLXIV, pp. 154-160).

³² De esta unión nacerá, hacia 1440 o, como sugiere Beltrán, algo antes (ed. cit., p. 4, n. 2) Jorge Manrique; y es que, según Salazar y Castro, este fue “el cuarto de los hijos que aquel gran héroe (el maestre don Rodrigo Manrique) procreó en doña Mencía

este respecto, conviene recordar que la intervención de Rodrigo Manrique podría señalar el anuncio a la corte de los futuros lazos que van a unir a los esposos (“aún hoy, en este día/ mi padre lo va hablar”); en tal labor se vería ayudado por el primo hermano de la destinataria de este homenaje poético, el futuro Marqués de Santillana. Mas aún queda un escollo por resolver en esta interpretación: ¿qué relación era la que les unía con García de Pedraza?

Aun cuando no es mucha la información de la que disponemos a propósito de este autor, a quien Dutton, de modo general, sitúa entre los siglos XIV-XV, podemos aceptar, como este investigador sugiere, que “sus relaciones con Diego Hurtado de Mendoza y su hijo Santillana indicarían que se asociaba en alguna manera con la familia de los Mendoza durante el período 1380-1430”.³³ Lo cierto es que no parece imposible suponer que sus textos hayan entrado en SA7 de la mano de los Mendoza, ya que, precisamente, de su lectura deducimos el vínculo o la relación que debió de existir entre García de Pedraza y los miembros de este linaje. Sin pretender entrar aquí en el estudio de la producción de este autor, cabe señalar que nos han llegado un total de catorce textos suyos en testimonio único (SA7), gran parte de los cuales figuran en los primeros folios de la colectánea; el resto de su producción se localiza en los ff. 88-103, entreverada con obras de otros poetas.³⁴ El primer texto que encontramos en SA7 de García de

de Figueroa, su primera mujer, y no sólo se pareció a su padre en lo que los demás hermanos suyos, sino también en la claridad del entendimiento, discreción y elocuencia”, *apud* Jorge Manrique, *Poesía*, ed. J. M. Alda Tesán, Cátedra, Madrid, 1985, pp. 11-12. Pero además sabemos que, a fines de 1434, Rodrigo Manrique participa en la guerra contra los moros, en la toma de Huéscar: allí, según refiere la *Crónica del Halconero*, resulta herido en un brazo (ed. cit., cap. CLXVIII, pp. 164-174). Hemos de situarnos, pues, entre 1430 y 1434.

³³ CsXV, VII, p. 414.

³⁴ Véase *infra*, n. 36. No obstante, de las consideraciones de Tato sobre la materialidad del cancionero, puede deducirse que quizás toda la obra de García de Pedraza se copiase en la primera parte del manuscrito, como ocurriría también, de ser cierta su hipótesis, con las serranas de la colección. Y es que esta investigadora señala que, de las manos que intervienen en la copia del manuscrito, la primera copia del f. 1 al 23, en donde su trabajo se cierra con el poema ID 0402 “Mal mi grado” de Suero de Ribera, para reaparecer en el f. 87^r con otro texto de este poeta, ID 2238 “Pierdese quien esperança”, y extenderse hasta más allá del f. 135, de manera que quizás los dos poemas de Suero de Ribera en algún momento conocieron una relación de vecindad —el trabajo de esta mano, de ser así, podría no haber estado disperso como hoy día lo está (véase

Pedraza es ID 2406 “Partiendo de madrugada” (SA7-13), un decir citador en que el poeta retoma el *Infierno de amor* de Santillana (ID 0028), incluido más adelante en la miscelánea;³⁵ unos folios después, tras la serrana ID 2409 “Un día desta semana” (SA7-17), de Diego Hurtado de Mendoza, se copia una canción suya, ID 2410 “Por ser de ti namorado” (SA7-18), y luego, en los folios siguientes, alternando con composiciones pertenecientes a distintos autores, se transcriben las siguientes obras de García de Pedraza: ID 2411 “Traslado de alegría” (SA7-20), ID 2413 “Sepan quantos esta carta” (SA7-22), ID 2420 “Allí tras daquela penya” (SA7-23) e ID 2423 “Pues demando aguinaldo” (SA7-27); viene después la serrana de la que aquí me ocupo (de SA7-28 a SA7-30), que de nuevo pone en relación a Íñigo López de Mendoza y a García de Pedraza, seguida de la serie de serranillas ya mencionadas (de SA7-31 a SA7-34, excluyendo SA7-32), y para cerrar, tras una canción de Johan de Silva, ID 0403 “Cuyo soy sepa de mi” (SA7-35), se deja paso a varios textos de Diego Hurtado de Mendoza, el padre de Santillana —ID 2414 “Fuerça he de contemplar” (SA7-36), ID

“Huellas de un cancionero individual”, p. 82, n. 55). Para reforzar su idea, a estas reflexiones añade Tato el hecho de que tras el folio 23 se detecta un innegable desorden, pues el 24 contiene el final de una de las respuestas a Francisco de Villalpando, serie cuyo inicio hay que buscar en el 64^r —véase al respecto A. Chas Aguión, “Notas a la edición de una serie poética desencuadrada en el manuscrito 2653 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca”, en *Edición y anotación de textos. Actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos (A Coruña, 25-28 de septiembre de 1996)*, ed. C. Parrilla et alii, Universidad de A Coruña, A Coruña, 1999, I, pp. 207-214. Con todo, restablecer la secuencia original de textos en SA7 parece un problema pendiente de solución; véase la aportación de Whetnall, que plantea alguna objeción a la hipótesis de Tato, pero que no la invalida en lo que concierne a la obra de García de Pedraza y a las serranas, pues estas obras figuran antes de la ruptura que, en relación con la tarea de la primera mano, percibe Whetnall en el f. 107^r (véase “An errant leaf and a divided poem”, p. 57, n. 9).

³⁵ Como apunta Pérez Priego, estamos ante “una muy temprana recepción del poema de Santillana”; véase “Los Infiernos de amor”, en *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, op. cit., pp. 63-74 (la cita en la p. 71) [inicialmente publicado en *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval*, op. cit., pp. 307-320]. Inmediatamente después del texto de García de Pedraza se copia, y no por mero azar, según hace notar Tato (“Huellas de un cancionero individual”, p. 78, n. 43), ID 2254 “Quando tu a mi oyas” (SA7-13), de Juan de Pimentel, una canción que retoma la figura de Macías para recordar su dolor y las llamas en que arde la voz masculina que se oye en la pieza, sin duda aludiendo, de esta manera, al *Infierno de amor* de Santillana evocado previamente por García de Pedraza.

2430 “Si amor sse que se parte” (SA7-37) e ID 2417 “Amor quando me quitaste” (SA7-38)—, que parecen abrir el acceso a otros varios de nuestro hombre. El primero de estos es un interesante decir, ID 2432 “Buen senyor diego Furtado” (SA7-39), en el que el García de Pedraza, como evidencia el incipit, parece estar en presencia de don Diego, a quien interpela en el texto; siguen a continuación dos curiosos poemas también de García de Pedraza: ID 2433 “Fernando senyor sabet” (SA7-40), decir en el que, según se indica en la rúbrica, se dirige a Fernando de Sandoval, a quien asegura que puede hacer un “juramento” sobre su sentimiento hacia la dama, e, inmediatamente después, se copia ID 2434 “Juras a nuestro senyor” (SA7-41), con la rúbrica *Juramento fernando de guivara*, en donde parece que asistimos a la toma formal del juramento anunciado en la composición previa, de manera que podemos entender que en las fórmulas que ahí se copian alterna la voz de Fernando de Guevara, primo de Santillana y, presumiblemente, tomador del juramento, con la de García de Pedraza.³⁶

Aun sin determinar la identidad de este autor, parece lógico admitir, tras la lectura de sus textos, que es un hombre que hubo de tener contacto cercano con la familia de los Mendoza.³⁷ Nada impide, pues, aceptar que, cuando tienen lugar los esponsales entre Rodrigo Manrique y su futura mujer, intervenga en un intercambio cortesano: las diferentes voces se van alternando en el interior de una misma composición, como sucede en las *tensós*, y, al tiempo, se adoptan los modos propios del género de la serrana.

A la luz de nuestra lectura de la composición comenzada por Rodrigo Manrique, cabría suponer que las intervenciones de Íñigo López de

³⁶ En el manuscrito figuran después otras cuatro producciones de Pedraza: ID 2602 “Si dios a mi tanto quiere” (SA7-225), ID 2610 “A quien diz ser mexorada” (SA7-237), ID 2611 “Senyora tu me pareçes” (SA7-238), ID 2612 “Coraçon pues tu querer” (SA7-239), ID 2619 “O castillo tan famoso” (SA7-249). No obstante, tal vez en algún momento figuraban en otro lugar (véase *supra*, n. 34).

³⁷ En opinión de Dutton, es posible que se trate de Pedro García de Herrera, Señor de Pedraza (CsXV, VII, p. 414), idea que apuntala Pérez Priego, quien recuerda su condición de mariscal del Rey, así como el hecho de que, junto con don Íñigo, “fue juez de las justas celebradas en Valladolid en 1434, a las que, entre otros caballeros, concurrió Rodrigo Manrique” (Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, p. 127), sin olvidar que allí también, según se precisó (véase *supra*, n. 31), se hallaba algún otro poeta representado en SA7, además de Pero Niño, conde de Buelna, una de cuyas hijas, María Niño, en 1435 figura ya como casada con el III Señor de Pedraza (tal vez nuestro poeta); véanse los índices de la colección de Salazar y Castro (ahora accesibles en la dirección http://www.snae.org/salazar_n.es.php).

Mendoza y de García de Pedraza están cargadas de un fuerte componente humorístico e irónico, que nos recuerdan el comportamiento de familiares y amigos que bromean con el novio o la novia cuando estos hacen pública su intención de contraer matrimonio. A este respecto, conviene recordar que en todas las intervenciones se insiste en la excelencia de la serrana, que sobrepasa los merecimientos de sus pretendientes.³⁸

Por lo tanto, admitiendo que este pudo haber sido el contexto de creación de la pieza, cabría llegar a establecer una fecha precisa para la serrana: no solo se debe buscar la presencia simultánea, en un mismo acontecimiento, de Rodrigo Manrique, de Íñigo López y de García de Pedraza sino también la de Mencía de Figueroa, antes de casarse con el Comendador de Segura. También ayudaría conocer la fecha exacta en que tuvieron lugar los esponsales, cuándo se redactaron los contratos matrimoniales...³⁹

Pero, aparte de abrir esta vía de investigación, esta lectura permite reconocer que el cortejo previo al matrimonio tenía un reflejo en el refinamiento cortesano de la creación poética. Lo que hasta la fecha podría haberse considerado como una de las menos interesantes serranillas del Marqués de Santillana (porque compartía la autoría y ni siquiera era él quien iniciaba la serie poética)⁴⁰ cobra nueva relevancia al descubrir el porqué de su existencia, al tiempo que nos permite conocer una nueva variante del juego cortesano mediante la cual el novio se convierte en un admirador galante y ponderativo, y la novia toma la voz para mostrarse discreta mujer y obediente hija; ambos interpretan

³⁸ Y nada impide suponer que, con motivo de alguna de las ceremonias que guardan relación con los ritos nupciales (desposorios o velaciones), hubiese nacido nuestra serrana. Lo cierto es que, tras esas ceremonias, a las que el linaje de los Manrique no fue ajeno, “tenían lugar diversas fiestas y celebraciones, que aunque conllevaban grandes gastos para las familias de los contrayentes, eran un pretexto para hacer ostentación tanto de su riqueza y poder, como de su clientela”; un breve análisis de este aspecto en la familia Manrique puede encontrarse en Montero Tejada, *Nobleza y sociedad en Castilla*, pp. 79-81.

³⁹ Se trata de un trabajo que obligará a profundizar en documentos históricos y en el que todavía no he hecho más que comenzar mis pesquisas.

⁴⁰ De hecho, cuando se estudia el conjunto de sus serranillas es una de las menos atendidas. Rohland de Langbehn, al editarlas, prescinde justamente de esta y de la otra escrita en colaboración, aunque tal vez en su decisión haya pesado el hecho de que selecciona como texto base de su edición SA8 y, en su defecto, MN8, códigos que no contienen tales poemas; véase Marqués de Santillana, *Comedieta de Ponza, sonetos, serranillas y otras obras*, ed. R. Rohland de Langbehn, Crítica, Barcelona, 1997, pp. 31-48.

su papel a la perfección y la dramatización idealizada y cortés de su situación real motiva las intervenciones jocosas de quienes se alegran con ellos.⁴¹ Por lo tanto, cabe admitir que el caballero medieval debía saber requerir de amores cuando la situación lo exigía y que los desposorios, las velaciones... no solo se festejaban con justas y combates de armas (y los subgéneros líricos asociados a estos: motes, invenciones...) sino también con debates y elogios poéticos vinculados a la ocasión específica.⁴²

¿Cuántas composiciones más atesoran datos similares? Solo una lectura atenta y porfiada, insistente, permitirá su descubrimiento. Las composiciones aparentemente más anodinas, las de más simple lectura, pueden atesorar alguna información de interés para comprender no únicamente ese poema, u otros, sino para ayudarnos a precisar la riqueza de la vida cortesana, que utilizaba el verso para reflejar, ilustrar o realzar momentos de su vida con más frecuencia de lo que se suele considerar.

Tampoco se debe perder de vista la información que, acerca de la elaboración del *Cancionero de Palacio*, nos puede ofrecer el orden en que se han copiado los poemas (al menos en esta parte del manuscrito).⁴³ Sin profun-

⁴¹ Sin querer adentrarme en tan espinoso asunto, me pregunto si, dado el juego cortesano y la posible dramatización que implica la interpretación que aquí propongo del texto, podremos entender un poco mejor lo que Santillana dice con respecto a su abuelo, Pedro González de Mendoza, en SPC: “Vsó vna manera de dezir cantares así commo çénicos plautinos e terencianos, tanbién en estrinbotes commo en serranas”; véase *El “Prohemio e carta” del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*, ed. A. Gómez Moreno, PPU, Barcelona, 1990 (el texto está en la p. 61; el comentario, en las pp. 137-141). No conservamos serranas del abuelo, pues ID 1388 “Menga dame el tu acorro” no suele catalogarse como tal (véase García, “La noción del género en el corpus”, p. 26, n. 6), aun cuando contiene elementos típicos de las serranas y a pesar de que la rúbrica precisa: *Este dezir como a manera de cantiga fizo e ordenó el dicho Pero Gonçález de Mendoça a una serrana*; puede verse el texto en *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Visor, Madrid, 1993, p. 321.

⁴² Hay que recordar que Santillana compone dos canciones, ID 0314 “Quanto mas vos miraran” e ID 0316 “Dios vos faga virtuosa”, con motivo de este tipo de rituales nupciales: el primero en loor de Blanca de Navarra; el segundo, de Isabel de Portugal. Véase Pérez Priego, ed. cit., pp. 147-148 y 151-152.

⁴³ Y es que, aun cuando tiene razón Whetnall al afirmar que el manuscrito “has come down to us in a state of apparently intractable disorganization” (“An errant leaf and a divided poem”, p. 55), también, como indica Tato y según se ha visto en estas páginas, la secuencia de algunos textos no parece caprichosa y, a veces, aparecen entre ellos conexiones seguramente no casuales; véase C. Tato, “¿Una mujer con voz en el *Cancionero*

dizar en absoluto, cabría suponer que el compilador intentó agrupar los poemas que responden al prototipo de serrana, ya que a esta composición de autoría múltiple le siguen otras tres; aunque, como se ha visto, la aparente sucesión temática se ve interrumpida de inmediato porque se intercala una canción. A diferencia de la serrana escrita —podría decirse— a tres manos, las restantes ofrecen menos originalidad; siguen los esquemas del género (excusa del viaje que permite una localización, exaltación de la belleza de la serrana y diálogo entre ambos) y, aunque permiten una presentación dramática, la reducción obligada del número de actantes implicados limita la belleza y la repercusión del juego a los opuestos femenino y masculino —en alguna oportunidad sin dejar paso al diálogo, de manera que solo escuchamos la voz masculina—, y la riqueza de posibles interpretaciones disminuye, así como la vistosidad que revestiría su representación ante la corte, donde el enfrentamiento poético serviría, al mismo tiempo, como forma de presentación y promoción de sus compositores, de modo que el enfrentamiento armado adquiriría una versión más civilizada a través de un debate o una contienda poéticos, ciertamente más comedidos, pero cabe suponer que con cierta repercusión en el ánimo y el aprecio de los que asistían a esta competición; era una manera sencilla de granjearse cierta fama, aunque fuese momentánea.

Otra serrana de Iñigo López de Mendoza aparece en el f. 93^v de SA7 (ID 1855);⁴⁴ en ella la voz poética loa la belleza de una “moça” que guarda “muy grant cabanya”, pero más interesante aún resulta constatar el reto con el que concluye:

no vy otra más graciosa:
si alguna d'esto s'ensanya,
*lóela su enamorado.*⁴⁵

de Palacio (SA7)?”, en “*Convivio*”: *Estudios sobre la poesía de cancionero*, ed. V. Beltrán y J. Paredes, Universidad de Granada, Granada, 2006, pp. 787-811, esp. p. 805.

⁴⁴ Para el texto, véase Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, pp. 128-129; *cf.* también CsXV, IV, p. 136. García, a propósito de su localización en el cancionero, llama la atención sobre su aislamiento “dentro del contexto de piezas que las rodean. Si su inclusión se hizo en función del género, sólo se podría explicar por el constante interés del compilador por esa clase de poemas, que no duda en añadir una pieza a su corpus, aunque lo haga tardíamente” (“La noción de género”, p. 28). Sin embargo, como se ha señalado, tal vez, en un momento anterior en la vida del código, la pieza estuviese algo separada del resto de las serranas pero más cerca de lo que hoy se halla (véase *supra*, n. 34).

⁴⁵ Cito de nuevo por la edición de Pérez Priego, p. 128.

Estamos ante un reto que, *mutatis mutandi*, podríamos equiparar al que lanza García de Pedraza en una de sus canciones:

A quien diz ser mexorada
sobre todas su senyora,
yo le ruego desd'agora
qu'eche mano por l'espada.

Todos quiera comedir
que yo terné la verdat,
pues la que amo servir
no vi su par en beldat;
e si ay quien ventaxada
dixiere ser su senyora,
sepa de mí desd'agora
que vernémos a l'espada.

No sabemos si el desafío de García de Pedraza terminó en un cruce de espadas auténtico, porque no tenemos constancia de ello, pero no es imposible suponer que la espada, la lanza y el verso alternasen en las veladas palaciegas sin problema. Sin embargo, sí conocemos lo que sucedió con el reto de Santillana, pues en SA7 sigue, a continuación, ID 2600 “Señor yo me maravillo” (SA7-221), de Gómez Carillo de Acuña; este autor responde al envite lanzado previamente por Santillana ensalzando a su señora.⁴⁶ La intervención de don Íñigo ha sido transmitida por SA10b, pero allí se copia

⁴⁶ En la rúbrica se lee, sin embargo (tal vez por error), *Respuesta de gomez carrillo daçiman*. Este personaje parece haber estado en las justas de Valladolid en 1434 y también en la de 1433; véase Marqués de Santillana, *Poesía lírica*, p. 129. De él tenemos abundantes noticias a través de las crónicas; Vendrell ya informaba de que había contraído matrimonio con una nieta de Pedro el Cruel, María, que había sido criada bajo la protección de la reina María de Castilla; véase *El cancionero de Palacio (Manuscrito n° 594)*, ed. F. Vendrell, CSIC, Barcelona, 1945, pp. 42-44. Por lo que ahora aquí nos interesa, hay que precisar que, significativamente, el enlace entre Gómez Carrillo y su esposa, según informa Pedro Carrillo de Huete, tuvo lugar en 1434, poco antes de que don Rodrigo Manrique emprendiese la toma de Huéscar (*Crónica del Halconero*, cap. CLXVII, p. 164): quizás, de nuevo, la serrana fuese un poema circunstancial, compuesto como pasatiempo lúdico-festivo con motivo de alguna de las celebraciones realizadas durante el enlace, con el propósito de encomiar la belleza de la novia.

exenta (sin la contestación), de manera que, en gran medida, el alcance del juego cortesano queda difuminado y solo SA7 nos deja constancia de la respuesta.⁴⁷

Ahora bien, no son las serranas el único subgénero lírico de marcado carácter cortesano; a modo de ejemplo podrían citarse las estrenas o aguinaldos poéticos que, bajo la forma de una canción, dirigen a una “senyora” Juan de Dueñas y García Pedraza (ID 0488 “Aunque veo ques mi daño” e ID2423 “Pues demando aguinaldo”); sirven a un propósito inmediato: el afán de conseguir o de ofrecer algún tipo de favor o presente (el aguinaldo; a veces solicitado explícitamente aunque, en ocasiones, se omita cualquier referencia al mismo) dirigiéndose a una persona a la que se le debe respeto y/o reconocimiento con la excusa de felicitarle con ocasión de la Pascua de Navidad o por la entrada de un nuevo año.⁴⁸ Otro caso lo constituirían poemas con un claro componente dialógico, en los que asistimos a la alternancia de voces distintas, ya sean fingidas o reales: una voz femenina y otra masculina, como ocurre en ID 2693 “Amigo si goçedes” (en donde la dama plantea formalmente una pregunta al enamorado —“deztirme una verdat: /

⁴⁷ Importa, asimismo, advertir que en nuestro cancionero, por dos veces, podemos ligar a Santillana con textos compuestos en colaboración en los que, además, se toca el género de la serrana. Aun cuando Lapesa califica también de serrana la pieza de Santillana ID 3061 “Dos serranas he trobado”, conservada únicamente en SA1, tan solo cabe afirmar que guarda relación con las serranas; y es que, como señalan Gómez Moreno y Kerkhof, está ligada a ellas “en contenido (véase, sin más, su primer verso: ‘Dos serranas he trobado’) y en forma (canción con vuelta)”, véase Marqués de Santillana, *Poesías completas*, ed. A. Gómez Moreno y M.P.A.M. Kerkhof, Castalia, Madrid, 2003, p. 27. Lo cierto es que en este poema, valiéndose de algún elemento propio del género de la serrana, nos encontramos, según se indica en la rúbrica, con un *Cantar que fizo el Marqués de Santillana a sus fijas loando la su fermosura*: el autor, quizás también con motivo de alguna celebración especial (tal vez en la intimidad familiar, como sugiere Lapesa), ensalza la belleza de “dos serranas [...] no vezadas de ganado”, centrando su atención en la *descriptio* de las jóvenes, y en las galas y ropajes que las adornan. Precisa Lapesa que en la pieza Santillana debe elogiar a dos de sus hijas nacidas después de 1428, Mencía y María, pues aún están sin casar (en el texto se dice que son doncellas); y es que otra de sus descendientes, María de Mendoza, estaba ya desposada en 1433. No obstante, fecha este poema hacia 1444 ó 1445; véase *La obra literaria del Marqués*, pp. 63-64.

⁴⁸ A propósito de esta modalidad, véase A. M^a Rodado Ruiz, “Estrenas y aguinaldos cortesanos en la poesía del siglo XV”, en *“En el fluir del tiempo”: estudios en homenaje a M^a Esther Martínez López*, coord. L. Mora González, P. C. Cerrillo Torremocha y C. J. Martínez Soria, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 1998, pp. 253-269.

el día que partiredes / si sintredes grant pesar”— y este le contesta en las estrofas que siguen), en el *Comiat* de Santa Fe, ID 2635 “Mi senyor / mi Rey mi salut et mi vida” (oímos hablar a la reina María y al rey Alfonso V para despedirse antes de que este parta hacia Italia);⁴⁹ dos voces masculinas, que alternan al modo de las *tensós*, como en el debate mantenido entre Sarnés y Padilla (ID 0577 e ID 2496), o que suenan sucesivamente, como ocurre en otros intercambios (prescindiendo de las preguntas y respuestas, presentes también en SA7,⁵⁰ hay en esta colectánea diversos textos que implican la colaboración y el intercambio poético entre varios poetas. Recordaré, así, una canción escrita entre Francisco Bocanegra, ID 2403 “Se que pueden bien dezir”, y Santillana, ID 2404 “Desfraço es que bien sentiende”; una esparsa de Álvaro de Luna, ID 2583 “Diz que mas saben su casa”, a la que responde Juan de Torres, ID 2584 “La verdat está muy rasa”; así como un cruce de coplas entre tres autores, ID 2437 “Que fara quien alegrar” de Gómez Carrillo, ID 2438 “Senyor primo tu fablar” de Johan de Merlo, e ID 2439 “Yo us he visto requestar” de Fernando de Guevara). Y todavía podríamos mencionar otros poemas en los que, de otro modo, se percibe esa especie de polifonía vocal característica de la colección; tal sucede con el *Debat d’una senyora et de su voluntat*, de Estamariu (ID 2510 “Comiença mi voluntat”), o con el intercambio entre Pedro de Cárdenas y su corazón (ID 2598 “Mi coraçon vos quedais” e ID 2599 “Partir vos it en buena ora”).

Textos de otra índole, como el *Testamento de amor* de Alfonso Enríquez (ID 0135), nos hablan también de lo que de sí daba el juego poético en el ámbito de la corte; se trata de una de las primeras muestras de esta modalidad, en donde, se percibe con claridad el carácter lúdico de la pieza, que menciona a distintas damas, presumiblemente, no desconocidas en el contexto.⁵¹ Algo parecido ocurriría con el hacer público —a modo de pre-

49 Puede verse sobre estos dos poemas, C. Tato, *La poesía de Pedro de Santa Fe*, Ayuntamiento de Baena, Baena, 2004, pp. 318-320 y 126-137.

50 A este respecto puede verse Chas Aguión, *Preguntas y respuestas*, p. 103.

51 Como, en algún momento, advierte Vicenç Beltran, se trata de “un juego entre amigos”. Véase el texto en la edición de V. Beltran, “El *Testamento* de Alfonso Enríquez”, en *Convergences médiévales: épopée, lyrique, roman. Mélanges offerts à Madeleine Tyssens*, De Boeck Université, Bruxelles, 2001, pp. 63-76 (la cita en la p. 75); la importancia de este texto resulta, además, determinante para precisar algo más la fecha de composición del *Cancionero de Palacio* y la identidad del poeta conocido como Alfonso Enríquez, bien representado en SA7. Sobre los testamentos véase A. Chas Aguión, “Los testamentos en la poesía de cancionero”, en *Revista de Poética Medieval*, 16 (2006), pp. 53-78; allí puede encontrarse otra bibliografía.

gón— la sentencia que el Amor ordena contra un personaje que ha hecho “contra su señor malicia” (*La crida de Alfonso Enríquez*, ID 2662 “Esta es la justicia”);⁵² con los combates de ingenio (generalmente señalados como “Respuesta” en su rúbrica), en donde podemos incluir el larguísimo intercambio a que da lugar la venta del mote de Contreras, ID 0589 “A la una a las dos”: aquí asistimos a la primera almoneda cancioneril, con un buen número de participantes que intervienen en la operación de compra-venta ajustándose al molde formal trazado en ID 0589... Tampoco son extrañas las alusiones a acontecimientos concretos privados o públicos, los enfrentamientos entre los “navarros e aragoneses” y los “castellanos” (me refiero, en concreto, a los textos intercambiados entre Santillana y Dueñas, ID 2603 “Uno piensa el vaxo” e ID 0370 “Aunque visto mal argayo”), las menciones a juegos conocidos (ID 2561 “Con mi triste corazon”, vv. 2-3: “las damas, con buen semblante, / andava'l juego del guante”, de don Enríquez, “fixo del almirante”)⁵³ o la elección de los jueces del “pleyto” entablado entre Juan de Dueñas y una dama, serie que se inicia con ID 2492 “Con grant reverença e mucha mesura”...⁵⁴ En resumen, la poesía cancioneril surge en un entorno cortesano y aún queda un largo camino por recorrer para llegar a comprender y conocer, no ya las circunstancias concretas en que se originaron muchos de los textos (enigmas insolubles a menudo), sino el modo de vida que la alumbró e impulsó, así como la manera en que influyó en los segmentos sociales que la cultivaban.

⁵² Véase sobre esta pieza P. Pintacuda, “Un poeta *cancioneril* del XV seculo: Alfonso Enríquez”, *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, II (1999), pp. 9-45, esp. pp. 30-31. Y quizás, de ser cierta la propuesta de Pintacuda de identificar al reo Sonyer con un poeta del que se conservan cinco piezas en ZA1, la dimensión lúdica podría acrecentarse si llegásemos a conocer mejor las circunstancias en las que el texto se compuso.

⁵³ Véase el poema en la ed. de SA7 de Álvarez Pellitero, p. 180; cf. también CsXV, IV, p. 130.

⁵⁴ Sobre este texto y los jueces del pleito véase Tato, “¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?”.