

A propósito de un posible poema de Juan de Mena: el problema de la hipérbole sagrada

VÍCTOR DE LAMA DE LA CRUZ

Presentamos un poema que no ha sido elegido al azar; la composición presenta interés bajo varios puntos de vista: el problema de la autoría, la ambigüedad del destinatario, las diversas interpretaciones de que ha sido objeto y, en el fondo de la cuestión, el problema de la hipérbole sagrada, ante el que la crítica no se pone de acuerdo. No tratamos de desmenuzar estilísticamente el poema —que no trasciende la calidad meridiana de nuestra poesía cancioneril¹—, sino servirnos de él, como piedra de toque, para acercarnos a una serie de cuestiones literarias capitales que acompañan a este tipo de literatura.

Presento la versión que de él tenemos en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* (finales del xv-principios del xvi), una de las más antiguas que conservamos²:

Oyga tu merçed y crea
jay de quien nunca te vido!
Onbre que tu gesto vea
nunca puede ser perdido.

Pues tu vista me salvó
çese tu saña tan fuerte.
Pues que, Señora, de muerte
tu figura me libró.

¹ Preferimos llamar a la poesía de cancionero «poesía cancioneril», por ser menos ambiguo que «poesía cortesana», más usado por la crítica, pero que se presta a confusiones: poesía hecha en la corte y poesía que trata sobre la corte. Escuchamos la sugerencia de SALVADOR MIGUEL, N., *La poesía cancioneril. 'El Cancionero de Estúñiga'*. Madrid, Alhambra, 1977.

² *El Cancionero de la Catedral de Segovia* (Edición facsímil de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Segovia, 1977) se debió de recopilar entre 1495 y 1505. Las demás versiones del poema ofrecen variantes meramente gráficas, salvo en el manuscrito veneciano que dice en el primer verso «Oya tu merçed y gracia» donde debía decir «O. t. m. y crea».

Bien dirá qualquier que sea,
sin temor de ser vencido:
Onbre que tu gesto vea
nunca puede ser perdido.

AUTORÍA.

La pieza presenta problemas de autoría; las tres primeras ediciones de las *Obras* de Juan de Mena (Sevilla, 1528; Valladolid, 1540; Amberes, 1552) la incluyen en su producción. Sin embargo, en la edición de Alcalá de 1556 y en la de Francisco Sánchez Brocense (Salamanca, 1582 y reedición de Madrid, 1804) no se incluye esta poesía; no sabemos por qué motivos. También se le atribuye a Mena en un manuscrito de la Biblioteca de Palacio (ms. 593; ant: VIII-D-4; ant. 2-F-5; es el *Cancionero llamado del Colegio Mayor de Cuenca*, con letra del siglo XVI y repertorio lírico de finales del siglo anterior³). Sin embargo, en varios pliegos sueltos del siglo XVI que luego veremos, se atribuye la canción a Diego Pegera, pero lo más probable es que se trate de un glosador de una canción antigua, sobre todo si tenemos en cuenta que las primeras documentaciones de la pieza en cuestión son bastante anteriores a la fecha de la aparición de la canción glosada. M.^a Rosa Lida en su estudio sobre Juan de Mena⁴ alude a la canción, pero no se plantea el problema de la autoría. Romeu Figueras acepta la autoría de Mena, pero con ciertas reservas⁵. Tenemos motivos para dudar de la autoría de Diego Pegera, pero no de la paternidad de Mena porque una edición tan tardía como la del Brocense (1582) no la admita como tal.

FUENTES.

Encontramos la misma composición como anónima en otros manuscritos; así, en el *Cancionero de la Colombina* (f. 21 vto.-22 vto.) de finales del siglo XV, en un cancionero del British Museum glosada por Tapia, en otro de la Biblioteca de Palacio (Madrid) y en otro de la biblioteca de San Marcos de

³ Aaron Wittstein publicó los índices completos de autores y composiciones en el trabajo «An unedited spanish cancionero», *Revue Hispanique*, XVI, 1907, pp. 295-333. En el folio 146 de dicho cancionero se lee «Oya tu merced y crea» («Canción de Juan de Mena»). Aparecen en el mismo cancionero otras once piezas del poeta cordobés.

⁴ LIDA DE MALKIEL, M.^a R., *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*. México, El Colegio de México, 1950.

⁵ ROMEU FIGUERAS, J., *La música en la corte de los Reyes Católicos. Cancionero Musical de Palacio (Siglos XV-XVI)*. Vol. III (en dos tomos), Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1965.

Venecia⁶. La encontramos también en el Cancionero Musical de Palacio (f. 18 vto.-19; n.º 28, ed. de Romeu Figueras) en el *Cancionero de la Catedral de Segovia* (f. 217), la versión que hemos elegido.

El poema en cuestión aparece editado —además de las obras de Mena, ya aludidas— en las sucesivas ediciones del *Cancionero General* (1511, 1514, 1517, 1520, 1527, 1535, 1540, 1557 y 1573) recopilado por Hernando del Castillo. También se incluye en un cancionero derivado de éste, el de *Constantina* (sin lugar ni año). Además en dos pliegos sueltos de Madrid y uno de Sevilla, a los que tenemos que referirnos más adelante.

Si consideramos el gran número de fuentes en que aparece la canción y la diseminada localización de éstas, hemos de pensar que en la segunda mitad del siglo xv y en el siglo xvi tuvo una enorme difusión y por tanto una indiscutible popularidad. Nos ratifica esta opinión el hecho de que Juan Fernández de Constantina lo seleccionara para su colección (alrededor de 300 piezas) partiendo para ello de las 1033 del *Cancionero General de 1511*.

INTERPRETACIONES.

Lo que nos interesa ahora del poema son las diversas interpretaciones de que ha sido objeto; mientras unos lo han considerado como poema religioso —y no les faltan razones para ello—, para otros su contenido es profano.

Se da la circunstancia de que Juan de Mena no compuso poesía religiosa, en contraste con sus contemporáneos. Sin embargo, como recurso poético, la utilización de elementos religiosos en la poesía amorosa es bastante frecuente en el autor de *Las Trescientas*. Este dato más que hacernos dudar de la paternidad de Mena, nos ratifica en nuestra afirmación, ya que concretamente el poema que nos ocupa carece de una alusión religiosa estricta que no nos haga dudar.

Para Tapia, poeta de finales del siglo xv, ese «perderse» del cuarto verso es tan teológico que le lleva a reinterpretar toda la canción como una alabanza a la Virgen. Tapia glosa en este sentido la canción en el *Cancionero General* (n.º 41) de Hernando del Castillo (y consecuentemente en el de *Constantina*). Para que no quepan dudas, el glosador ha antepuesto una explicación dirigida al Duque de Medinaceli:

⁶ Damos a continuación las abreviaturas correspondientes de Romeu Figueras:
Op. cit.:
Sev¹: *Cancionero de la Colombina*.
Lo¹: *Cancionero castellano del British Museum*.
V: Manuscrito de la Biblioteca de San Marcos de Venecia.
M¹³: Biblioteca de Palacio.

.....
 «Mandó vuestra señoría
 que glossase esta canción
 hecha a la Virgen María
 a quien ternés cada día
 por amparo y defensión
 por vuestra gran devoción.
 La canción dice:
 Oyga tu merced y crea», etc.

(*Cancionero General*, Valencia, 1511, f. 19 v.-20).

En los tres pliegos sueltos mencionados esta canción trovadoresca se le atribuye a Diego Pegera. En los dos de la Biblioteca Nacional de Madrid leemos:

«Oya tu merced y crea. A nuestra señora la Virgen María, su devoto Diego Pegera».

(Madrid, Biblioteca Nacional. R-3.206)⁷

El segundo aparece fechado en 1538; dice así:

«Oya tu merced y crea ay de quien nunca te vido. A nuestra señora la Virgen María su devoto Diego Pegera».

(Madrid, Biblioteca Nacional, Sign. a-avj)⁸.

En el de la Colombina aparece el nombre del autor latinizado:

«Jacobus Pegera. Canción de N.^a S.^a:
 Oya tu merced y crea».

(Colón, *Abecedarium*, núms. 12.501 y 15.159)⁹.

Pero, ¿no sería el autor de la pieza Diego Pegera ateniéndonos al testimonio de los pliegos sueltos? En absoluto: estamos ante un nuevo glosador, algo posterior a Tapia. Por los rótulos que acompañan al incipit correspondiente no hay duda de que la canción era considerada mariana a principios

⁷ Número 512, en RODRÍGUEZ MOÑINO, A., *Diccionario de pliegos sueltos poéticos* (siglo XVI). Madrid, Castalia, 1970.

⁸ Número 1.019, *ibidem*; la canción aparece junto al «Romance del Conde Dirlos». Hay otros dos ejemplares de este pliego con ligeras variantes en la presentación; el uno en el British Museum (Colón, *Regestrum*, núm. 4.045; Rodríguez Moñino: número 1.020) y otro de «paradero desconocido», pero registrado en la Biblioteca de Salvá, 1872, núm. 87.

⁹ Número 432, *ibidem*.

del siglo XVI. Había pasado medio siglo y la interpretación de la pieza se oponía radicalmente a la que la había otorgado el autor.

Es sin embargo curioso que para un devoto del siglo XIX, como lo era el conde de Puymaigre, este «perderser» no puede ser sino un «s'égarer», sin ninguna asociación supraterrena: «une chanson dont le refrain est que quiconque aperçoit celle qu'il aime ne peut s'égarer»¹⁰

En 1946 M.^a Rosa Lida utiliza esta pieza, junto a otras, para ejemplificar la hipérbole sagrada en la poesía amorosa del siglo XV y precisamente lo hace como paradigma de conceptualización teológica en un poema profano. Señala que ese «perderser» de que habla el poeta es «la máxima pérdida, la del alma, del mismo modo que Dios dice de Beatriz en la canción «Donne ch'avete intelletto d'amore» de la *Vita nuova*:

Ancor l'ha Dio per maggior grazia dato
che non po 'mal finir' chi l'ha parlato»¹¹.

Es por tanto la de M.^a Rosa Lida una interpretación profana, eso sí, apelando al recurso de la hipérbole sagrada.

Pero esto no es todo; Romeu Figueras comentando este poema del *Cancionero Musical de Palacio* dice que «bajo el estilo de la canción cortesana y el espíritu razonador del servicio amoroso, se modeló esta composición mariana». No obstante, en otro lugar confiesa que «la canción se presta a las dos interpretaciones, la sacra y la profana. Pero dado que en la época de nuestro cancionero (Romeu fecha el *Cancionero de Palacio* entre 1506 y 1519) era sentida como canción marial, nosotros nos atenemos a este sentir»¹².

Hemos visto cómo la crítica ha resuelto el problema de esta pieza concreta de manera diversa. El problema —importa destacarlo— no es aislado; en muchas ocasiones, al enfrentarnos con poemas castellanos del siglo XV nos queda la duda de si son religiosos o son profanos. Romeu Figueras refiriéndose a ciertas piezas del *Cancionero de Palacio* —cuyo repertorio poético es de la segunda mitad del siglo en su mayor parte— admite que «la comunidad de lenguaje y de conceptos alguna vez produce una extrema ambigüedad, de tal forma que algunos poemas —y entre ellos el que nos ocupa— pueden ser lo mismo considerados como piezas líricas de asunto amoroso o elogios profanos, que poemas de asunto marial»¹³. El poema n.º 31 del

¹⁰ PUYMAIGRE, Th. de, *La cour littéraire de don Juan II*. París, 1873, t. II, p. 62; citado por LIDA DE MALKIEL, M.^a R., «La hipérbole sagrada en la literatura española del siglo XV», *Revista de Filología Hispánica*, VIII, 1946, recogido en *Estudios sobre la Literatura Española del Siglo XV*. Madrid, José Porrúa Turanzas, 1977, pp. 291-309.

¹¹ LIDA DE MALKIEL, M.^a R., «Art. cit.», en *Estudios...*, cit.

¹² ROMEU FIGUERAS, J., *Op. cit.*, p. 81 (nota 9).

¹³ *Ibidem*, p. 81.

Cancionero de Palacio (ed. de Romeu Figueras), por ejemplo, que según Barbieri estaba dedicado a Isabel la Católica¹⁴ a Romeu le «da más la impresión de ser mariano»¹⁵.

El paradigma poético que encabeza estas líneas nos ofrece esta polisemia literaria; el poeta se cuida de no referirse concretamente al objeto de su amor: ¿Quién es «tu merced»? ¿qué significa «perderse» para el poeta?, ¿quién posee esa «vista» salvadora, esa «figura» capaz de librar de la muerte? Una lectura literal nos inclinaría a la interpretación religiosa como a los poetas del siglo xvi; pero si pensamos en la apropiación por parte de la canción amorosa del léxico y simbología religiosos nos explicamos más cabalmente la canción. Es evidente que se trata de un caso de hipérbole sagrada, fenómeno que no hay que confundir con la «parodia sagrada» con abundantes manifestaciones en el siglo xv, pero el problema está en explicar el por qué de esta mezcolanza de elementos, ¿qué situación cultural o literaria, sociológica o religiosa pudo conducir a estos poetas de cancionero a mezclar casi sistemáticamente estos elementos tan diversos?

A LO DIVINO.

Tenemos que considerar previamente que no sólo la poesía profana se apropia de elementos religiosos; también se produce el fenómeno contrario: gran cantidad de poemas profanos fueron vueltos «a lo divino» en la segunda mitad del siglo xv y sobre todo en el siglo xvi; el resultado de estas transformaciones son los llamados «contrafacta». En el siglo xv los poetas se van a servir para estas contrahechuras de la poesía popular. El fenómeno es europeo; en Alemania y los Países Bajos las versiones a lo divino de los cantos populares eran muy frecuentes en el siglo xv. El primer caso de poesía castellana vuelta a lo divino, según documenta Wardropper¹⁶, es la nana con que termina Gómez Manrique su *Representación del nacimiento de Nuestro Señor*, a mediados del siglo xv; del modelo sólo se conoce el primer verso. En la segunda mitad de ese siglo van a ser Juan Alvarez Gato y Fray Ambrosio Montesino los principales «contrahechores». En el siglo xvi el artificio se extenderá a la poesía culta de corte italianista y, así, en 1575 Sebastián de Córdoba nos presenta la obra de Garcilaso vertida a lo divino.

Los grados de transformación eran muy variables y los «contrafacta» oscilan entre la alteración de alguna palabra de la poesía original y la total

¹⁴ ASENJO BARBIERI, F., *Cancionero musical de los siglos XV y XVI*. Madrid, 1890.

¹⁵ ROMEU FIGUERAS, J., *Op. cit.*, p. 262.

¹⁶ WARDROPPER, B., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la Cristiandad Occidental*. Madrid, Revista de Occidente, 1952.

transformación, considerando el modelo como mera materia que se puede poetizar con significado religioso. Un caso límite, aunque no deja de ser típico, es glosar a lo divino una pieza, sin modificarla, que originariamente se pensó como profana. Así proceden Tapia y Diego Pegera con la pieza de Mena. Pero ¿cómo la misma canción puede interpretarse de manera tan diferente en el lapso de tan pocos años? Tenemos que pensar que en ese tiempo se ha producido un cambio de sensibilidad religiosa que ha permitido ver en unos profanos piropos hiperbólicos, cuando éstos se han escrito con gravedad, la figura divina de la Virgen.

Según Wardropper, este cambio de sensibilidad religiosa está asociado a la irrupción en Occidente de la «devotio moderna» que, basada en la doctrina de San Bernardo y San Buenaventura, da al traste con el escolasticismo precedente¹⁷. Ortega tiene unas palabras dedicadas a la religiosidad del siglo xv que no tienen desperdicio: «La religión de todo el siglo xv se nos ha hecho devoción —nada más—. El seglar, el hombre que vive en el mundo está asqueado, aburrido de frailes y eclesiásticos. Quiere tratar con Dios a su modo, y como su modo es mundano, consistirá no más que en cierto ascetismo y pulcritud de conducta, en oraciones, en meditaciones muy sencillas de contenido, pero que mantienen el alma en un como permanente entrecimiento... Y como deciden ser ignorantes, no necesitan de los clérigos en su trato con Dios»¹⁸. Esta corriente misticista que augura una Europa moderna, explica el hecho de que esos poetas glosadores vieran la poesía amorosa de Mena como un trasunto de una religiosidad intimista y elemental que entiende la relación con Cristo o con la Virgen, como en este caso, de un modo más afectivo que racional. Ortega se refería al «hombre» del siglo xv, pero no tenemos que olvidar que España está en este aspecto retrasada con relación a Europa y que la «devotio moderna» no empieza a manifestarse en la Península Ibérica hasta bien pasada la primera mitad del siglo.

LA HIPÉRBOLE SAGRADA.

Pero el problema de la hipérbole sagrada, a la que hemos venido refiriéndonos, es anterior a las versiones a lo divino y no deja de presentar problemas a la crítica. En España, aunque hay un período de coexistencia, la hipérbole sagrada viene a desaparecer cuando empiezan a cobrar auge los «contrafacta». Esa interferencia y convivencia de las dos corrientes se produce

¹⁷ *Ibidem*, Cap. VII.

¹⁸ ORTEGA Y GASSET, J., «El hombre del siglo xv», en *Obras completas*, V. Madrid, Revista de Occidente, 1947, p. 148.

en la segunda mitad del siglo xv aproximadamente. La poesía de amor cortés se venía apropiando de elementos religiosos desde 1250 e incluso antes, si tenemos en cuenta la «galantería» de la Virgen en un milagro de Gautier de Coincy. En Castilla el fenómeno no empieza a producirse hasta finales del siglo xiv, cuando empieza a cultivarse esta poesía cortesana, aunque el fenómeno no será típico hasta bien entrado el siglo xv. Veamos unas cuantas explicaciones del fenómeno:

Johan Huizinga, refiriéndose a Europa en general, dice que «tan pronto como la veneración por la majestad temporal se apodera del hombre medieval, sírvele el lenguaje de la adoración religiosa como medio de expresar su sentimiento»¹⁹. Los términos serían perfectamente traducibles al amor cortés donde la «amada» es la «majestad», la «señora».

M.^a Rosa Lida no cree que las palabras de Huizinga se puedan aplicar a la realidad española y dice que este artificio retórico de la «hipérbole sagrada» no es, en las postrimerías del siglo xv, accidente de decadencia —como lo es en el resto de Europa— sino elemento dos veces castizo, por ser de antigua raíz medieval y por su entronque con la irrupción de los conversos en la sociedad cristiana»²⁰.

Romeu Figueras es de la opinión de Le Gentil, para quien estos textos no son ni verdaderas parodias ni auténticas profanaciones sino «una aberración del misticismo cortés». Por su parte Romeu Figueras alega que se trata de una moda europea —como señalaba Huizinga— y, por otro lado, la tendencia española de mezclar lo humano y lo divino que se manifestaría más claramente en el proceso inverso de los «contrafacta», tan característicos de la poesía religiosa castellana²¹.

El hispanista inglés R. O. Jones niega el enlace entre la boga de la hipérbole sagrada en Castilla y el auge de los conversos en su artículo «Isabel la Católica y el amor cortés»²², donde dice que «no existe la más leve justificación para echar mano de los conversos en este asunto»; y más adelante: «Me parece que, o hay que alegar pruebas convincentes en apoyo de dicha hipótesis o hay que abandonarla»²³. Jones aporta varias poesías de Montoro, Alvarez Gato y Cartagena que —según él— pertenecen a toda una tradición de alabanza a Isabel y sostiene que lo más verosímil es que esta tradición floreciera en los primeros años de su reinado, entre 1474 y 1480, hasta la creación de la Inquisición. Para Jones el «que Doña Isabel fuera el objeto de

¹⁹ HUIZINGA, J., *El otoño de la Edad Media*, Madrid, Revista de Occidente, 1945, p. 225.

²⁰ LIDA DE MALKIEL, M.^a R., «Art. cit.», pp. 293-294.

²¹ ROMEU FIGUERAS, J. *Op. cit.*

²² JONES, R. O., «Isabel la Católica y el amor cortés», *Revista de Literatura*, XXI, 1962, pp. 55-64.

²³ *Ibidem*, p. 58 (nota 2).

estas coplas explicaría el tono hiperbólico de éstas»²⁴. Finalmente pone en relación esta moda castellana con el culto poético tributado a Isabel I de Inglaterra. No dudamos que el hispanista inglés explique algunos casos como culto a la reina, pero no hay que olvidar que el recurso de la hipérbole sagrada llevaba vigente muchos años antes de nacer la reina castellana.

J. B. AVALLE-ARCE incide en el problema en un artículo, «Cartagena, poeta del *Cancionero General*»²⁵ y cree que «con los nuevos datos, la negativa de Jones pierde casi toda su vigencia, ya que precisamente los tres ejemplos que el destaca son de conversos: Antón de Montoro, Juan Alvarez Gato y nuestro Pedro de Cartagena» y se adhiere a la opinión de M.^a Rosa Lida: «Creo que hay que volver a enfocar las cosas, matizando el abstracto concepto de tradición literaria con el más concreto, y no literario, de vivir conflictivo, como lo era el de los conversos. De esta conjunción y con el nuevo conocimiento de Cartagena, surge el razonable aserto de que la hipérbole sagrada es fórmula expresiva íntimamente ligada, en su momento de mayor auge, al vivir desorbitado de los conversos castellanos del siglo xv»²⁶.

Hemos planteado el problema y presentado algunas aproximaciones al fenómeno de la hipérbole sagrada en nuestra literatura. Ninguno de estos intentos explicativos se puede rechazar de plano y quizá todos tengan parte de razón; pero me parece necesario detenernos un momento en buscar las causas dentro de la literatura misma considerando que, si los poetas del siglo xv echan mano de motivos religiosos para cantar el amor cortés, lo hacen más como refugio de una corriente poética que se acaba que por unos motivos sociológicos tan concretos. Cuesta creer que «el vivir conflictivo de los conversos» alterara tan radicalmente el curso de una poesía que se desarrollaba en medios cortesanos. El poeta cortesano vive en un mundo bastante cerrado, al menos en su quehacer literario, y tiene que buscar recursos expresivos para una corriente lírica, la poesía amorosa de cancionero, ya inexpressiva y encuentra en la paráfrasis religiosa su último resorte. Viene a ser este procedimiento un signo más de esa poesía decadente que se complace en rizar el rizo hasta lo inverosímil, antes de romper abiertamente con las instituciones literarias vigentes. No dudamos que la paráfrasis religiosa, en los inicios de esta lírica cortés, obedeciera a otras causas, pero su pervivencia y desarrollo en el siglo xv obedecería en gran medida a causas literarias. Sería ésta otra concomitancia con la literatura barroquizante, de final de época, con la que coincide en el juego de conceptos abstractos, la complacencia en los artificios retóricos e, incluso, en ese aliento decadente —de dife-

²⁴ *Ibidem*, p. 59.

²⁵ AVALLE ARCE, J. B., «Cartagena, poeta del *Cancionero General*», *Boletín de la Real Academia Española*, XLVII, 1967, pp. 287-310.

²⁶ *Ibidem*, p. 306.

rente tono, claro está— que caracteriza a la poesía lírica, tanto de finales de la Edad Media como de la Epoca Aurea.

* * *

En conclusión, hemos presentado una pieza lírica, bastante popular, que ha recibido diferentes interpretaciones debido a su ambigüedad y al mirarla con ojos que no son de la época en que se compuso. Es un poema en que se entrecruzan varios aspectos capitales de la lírica del siglo xv: el problema de la autoría, la hipérbole sagrada en el amor cortés y las versiones a lo divino, donde lo sagrado y lo profano están en contacto íntimo. Y por fin, sustentándolo y explicándolo, el cambio de sensibilidad religiosa en el curso de medio siglo y un posible acercamiento, desde dentro, al problema de la hipérbole sagrada. Explicación que no pretende agotar el campo, árido y espinoso, de la interpretación de una buena parte de la producción poética del siglo xv castellano.

