

Juan de Valdés y la poesía de cancioneros

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO*

Instalado, como ha dicho Lore Terracini, a medio camino entre el *Proemio* de Santillana y el donoso escrutinio de la biblioteca de Don Quijote¹, Juan de Valdés fue seguramente el tratadista más original, documentado y sugere de todo el Renacimiento español en sus juicios lingüísticos y literarios. Valdés quiere establecer su doctrina gramatical primordialmente a partir del uso de la lengua, no sobre los libros y la literatura, cuyas autoridades y modelos han faltado en castellano:

también la tengo [la lengua castellana] por más vulgar, porque veo que la toscana sta ilustrada y enriquecida por un Bocacio y un Petrarca (...) y, como sabéis, la lengua castellana nunca ha tenido quien scriva en ella con tanto cuidado y miramiento quanto sería menester para que hombre (...) se pudiesse aprovechar de su autoridad (p. 123)².

No obstante, serán muy frecuentes las reflexiones y juicios literarios que incorpore a su obra. Unas veces, pocas, para reseñar algún uso, alguna expresión que le parece criticable. Y otras, las más, cuando es interrogado expresamente por sus interlocutores en el *Diálogo de la lengua* acerca de los autores que han escrito en castellano. De todo ello, como es notorio, resulta un cuerpo de doctrina crítica de gran interés histórico, tanto por lo temprano de

* UNED. Madrid.

¹ “A mezza strada tra *Proemio* di Santillana e lo “scrutinio” della biblioteca di don Chiciotte, Valdés si allontana dal farraginoso entusiasmo, di neofita dell’umanesimo, del primo (che preferisce il metro alla “soluta prosa” e ripudia i *romances* secondo un criterio linguistico opposto a quello di Valdés) per avvicinarsi al secondo in un comune atteggiamento tra sentimentale e razionale e in un comune criterio di buon senso e moderazione” (Lore Terracini, “La sostanza del *Diálogo de la lengua*”, en *Lingua come problema nella letteratura spagnola del Cinquecento*, Turín, Stampatori, 1979, p. 27).

² Todas las citas textuales del *Diálogo de la lengua* se hacen por la edición de Cristina Barbolani, Madrid, Cátedra, 1990 (4ª).

los juicios y valoraciones, como por lo certero y agudo de muchos de ellos, al igual que por las numerosas noticias y datos literarios que proporciona.

En tres categorías podríamos clasificar esos juicios críticos valdesianos: los referidos a la poesía, al teatro y a la prosa (en la que habría que distinguir aún la prosa de ficción, o narrativa en general, y la que llamaríamos prosa doctrinal, encuadrando en ésta la historia y las traducciones). En lo que sigue, quisiéramos analizar con algún detenimiento los concernientes a la poesía, quizá los más ricos en noticias y estimaciones críticas, por lo demás, no siempre bien desentrañadas ni apreciadas por los editores y estudiosos valdesianos.

La poesía no parece interesar mayormente a Juan de Valdés y, en efecto, sus juicios sobre los que llama “ruines trovadores” no resultan muy alentadores. Las coplas y versos de los poetas cancioneriles son siempre aducidos para señalar en ellos algún defecto, particularmente su superfluidad y ambigüedad en el uso de la lengua. Entiende Valdés que muchos estropean la lengua, abusan de ella e introducen numerosos elementos innecesarios por mero capricho y artificio poético. Así, por ejemplo, la *a*-proclítica, que aparece en versos como éste del *Cancionero general*: “¡O qué dichos *atán* vanos!”, y de la que dice terminantemente Valdés: “aquella *a* es superflua, y que en coplas la ponen por henchir el verso los ruines trovadores” (pp. 157-158).

De igual modo, le resulta criticable el uso que hacen los poetas de determinados vocablos, que no se usarían en prosa y que resultan más bien arcaicos y afectados, como *ledo* por *alegre*, *maguera* por *aunque* o *membrar* por *acordar*, como ocurre en ejemplos del bachiller de la Torre (“Triste, ledo, tardo, presto”), de Juan Rodríguez del Padrón (la célebre canción que comienza “Bive leda si podrás”)³, o de alguna copla no identificada del *Cancionero general* (“Maguer que grave te sea”) (pp. 203-204). Cosa parecida le sucede con *acostamiento* y *salario*, a propósito de lo cual cita “una copla muy galana que un cavallero embió a un gran señor de Castilla” que le rogaba viviese con él y le daría buen *acostamiento*:

Diez marcos tengo de oro
y de plata cientochenta,
buenas casas en que moro
y un largo cuento de renta;
diez escuderos de cuenta,
de linaje bien contento;
de señor no *acostamiento*,
qu'es lo que más me contenta⁴.

³ Es el primer verso de la célebre cantiga de Juan Rodríguez del Padrón (según el *Cancionero de Baena* y el *Pequeño Cancionero*), compuesta “cuando se fue a meter fraire, en despedimiento de su señora”:

Bive leda, si podrás,
e non penes atendiendo,
que segund peno partiendo,
non espero que jamás
te veré nin me verás (...)

A la cantiga parece que respondió la reina doña Juana (la segunda esposa de Enrique IV, o tal vez sería, conforme a la leyenda, doña María, esposa de Juan II). Según la leyenda, Juan Rodríguez tuvo amores reales.

⁴ “Acostúmbrase en Castilla que los grandes señores que quieren tener parte en las cibdades principales, que son el rey, procuren tener *salariados*, de los cavalleros que biven en ellas, los más principales y valerosos, de los quales se sirven así en las cosas que ocurren en las cibdades donde biven como en acompañarse dellos quando sus personas van a la guerra y quando van por alguna cosa señalada a la corte, dexándolos estar todo el otro tiempo en sus casas, y a lo que dan a estos tales llaman *acostamiento*” (*Diálogo de la lengua*, ed. cit., pp. 227-28).

De manera semejante, encarece el arte de una coplilla tradicional (el “cantarico sabroso”, citado por Marcio, que dice: “La dama que no mata ni prende, tiralá dende”) y critica el uso de dos vocablos en ella empleados, *halagüeña* y *çahareña*:

Ha de ser tan a la mano,
tan blanda y tan *halagüeña*,
la dama, desde pequeña,
que sepa caçar temprano,
y si su tiempo loçano
çahareña lo desprende,
tiralá dende⁵.

Sobre la misma copla volverá poco más adelante, a propósito de la expresión o “palabrilla” *no sé qué*:

La dama boquicerrada,
sorda y muda, *no sé qué*,
no sé para qué se fue
entre las otras criada.
La necia desamorada
que nada no da ni vende
tiralá dende.

VALDES. ¿Adónde diablos avéis aprendido esas coplas?
MARCIO. ¿Qué sé yo? Entre vosotros.
VALDES. Nunca las oí. ¿Sabéis más que las dos que avéis dicho?
MARCIO. Sí, sé otra.
VALDES. Dezidla.

MARCIO. La dama que dama fuere
de las de dar y tomar,
solamente con mirar
ha de matar do quisiere;
matar y mostrar que muere;
si desto no se l’entiende
tiralá dende.

⁵ Copla mal identificada normalmente por los editores. Pertenece en realidad a una canción tradicional (catalogada por Margit Frenk, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica. Siglos XV al XVII*, Madrid, Castalia, 1987, núm. 1752), que gozó de bastante difusión en el siglo XVI, a pesar de que el propio Valdés asegura no conocerla: “Vos sabéis más de las cosas españolas que yo; nunca avía oído esa copla, y de veras que me contenta mucho en su arte” (p. 201). Se halla recogida en el *Cancionero de galanes*, h. 1530, ed. M. Frenk, Valencia, 1952, p. 73; en un pliego poético citado por A. Rodríguez-Moñino en su *Diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1970, núm. 14; en el *Libro de la vida y costumbres de don Antonio Enriquez de Guzmán*, ed. H. Keniston, Madrid, Rivadeneira (BAE, 126), 1960, p. 284b; y en un villancico de Juan Fernández de Heredia, en sus *Obras así temporales como espirituales*, Valencia, 1562, ed. R. Ferreres, Madrid, Espasa-Calpe, 1955, p. 114-115 (“La dama que dinero prende, / quitála dende. / Dama que prende dinero, / ni me quiera ni la quiero, / que es carne que el carnicero / me la pesa y me la vende: / quitála dende”).

VALDES. En extremo me contentan. Oxalá uviera hecho más el que hizo éssas (...) (pp. 231-32).

Son del gusto de Valdés, en cambio, la agudeza y galanura de algunos juegos anfibológicos, como el de esta copla –hecha a un caballero que montaba un caballo flaco y al que le molestaba que se burlasen de él–, sobre el doble sentido de *correr* (“demás de su propia sinificación que es *currere*, tiene otra y es ésta, que dezimos que ‘se corre uno’ quando, burlando con él y motejándolo, se enoja”, pp. 211-212):

Vuestro rocín, bien mirado,
por compás y por nivel,
os es tan pintiparado
en lo flaco y descarnado
que él es vos y vos sois él;
mas una cosa os socorre
en que no le parecéis:
que él de flaco no corre
y vos de flaco os corréis (pp. 211-12)⁶,

o el de esta otra, sobre el juego de palabras [*h*]ostia ‘eucaristía’ y ostia ‘ostra’, de la que fue autor Antonio de Velasco y cuyos primores poéticos explica con todo detalle Valdés:

passava un día de ayuno por un lugar suyo, adonde él a la sazón estava, un cierto comendador que avía ido a Roma por dispensación para poder tener la encomienda y ser clérigo de missa, lo qual el comendador mayor, que se llamava Hernando de Vega, contradezía; y no hallando en la venta qué comer, embió a la villa a don Antonio le embiasse algún pescado. Don Antonio, que sabía muy bien la historia, entre dos platos grandes luego a la hora le embió una copla que dezía:

Ostias pudiera embiar
d’un pipote que hora llega,
pero pensará el de Vega
que era para consagrar.
Vuessa merced no las coma,
de licencia y’os despido,
porque nunca dará Roma
lo que niega su marido.

Y avéis de notar que en aquel *Roma* sta otro primor, que aludió a que la reina doña Isabel, que tenía las narizes un poco romas, aunque mostrava favorecer al comendador, al fin no

⁶ Como ya advirtió José F. Montesinos, en nota correspondiente de su edición, la anécdota y la copla se citan en la *Miscelánea* de Luis Zapata, quien la atribuye, según fama, al comendador de la Magdalena, en Salamanca, “que iba con él no se qué señor flaquísimo en extremo”, siendo él “muy áspero y muy desabrido, como res flaca, uno le hizo estas dos coplas”.

lo favorecería contra la voluntad del rey su marido (pp. 212-13)⁷,

o el de esta otra copla, sobre el doble significado de *cuerda*, también de Antonio de Velasco:

Cuerda quiere dezir *prudente*, y también lo que el latino dize *finis*; desta equivocación se aprovechó galanamente don Antonio de Velasco hablando del juego de la pelota (donde, como sabéis, se juega por encima de la cuerda) en una copla que hizo a don Diego de Bovadilla, que hazía profesión de servir a una dama, hija del señor de la casa donde se jugava. La copla dezía assí:

Don Diego de Bovadilla
no se spante, aunque pierda,
siendo su amiga la *cuerda*
ganar fuera maravilla.
Él sabe tan bien servilla
y sacar tan mal de dentro
que stá seguro Sarmiento⁸.

copla que asimismo contiene otro juego anfibológico con el doble sentido de *falta*:

Falta sirve, como sabéis, para el juego de la pelota, también como para dezir: ‘Malo es Pasqual, mas nunca le falta mal’. A estas dos sinificaciones aludió don Antonio de Velasco en una copla que al

⁷ Antonio de Velasco es un poeta de los llamados del *Cancionero General* (aunque también tiene sus poemas en el ms. 617), de fines del xv y p. del xvi, en cualquier caso. Poeta ingenioso, mundano, mordaz, cortesano. Para las damas de la reina escribió un juego famoso, el de “Toma, vivo te lo do”. El presente poema se halla recogido en el *Cancionero de Palacio* (ms. 617), 225v, bajo la rúbrica “De don Antonio de Velasco a don Bernardino Manrique, el Goloso, porque le pidió ostias”. A Menéndez Pelayo, *Antología de líricos*, III, p. 157, no le entusiasmaba mucho la ingeniosa explicación de Valdés: “No sé si todos serán del mismo parecer que Juan de Valdés en lo tocante al chiste de la copla de D. Antonio. A mí me parece un juego insulso de palabras, y me admira que el severo reformista de Cuenca, tan descontentadizo por lo común en sus juicios literarios, se pasase aquí de benévolo”. Diga lo que diga don Marcelino, hay que reconocer ingenio a la copla de Velasco y precisión y acierto a la explicación de Valdés.

⁸ Es una copla perteneciente a un poema más extenso, que también se halla en el *Cancionero de Palacio*, 224v-25r, con la rúbrica: “Coplas del mismo [don Antonio de Velasco] a muchos cavalleros de la corte porque ivan a jugar a la pelota a casa de Antonio Sarmiento, donde él y otros andavan enamorados”, y comienza: “El rei manda que no jueguen / a la pelota de viento / en las cassas de Sarmiento...”. Nuestra copla ocupa los vv. 39-45 y presenta variantes superiores, que aclaran y hacen más inteligible el texto de Valdés:

Don Diego de Bovadilla
no es maravilla que pierda:
siendo su amiga la cuerda
ganar sería maravilla.
Él sabe tan bien servilla
y saca con tan buen tiento
que está seguro Sarmiento.

mesmo propósito de la otra hizo a un cavallero de la Casa de la Cuerda, que era tenido por poco sabio; la qual dezía assí:

El de la cuerda a mi ver
allí no ganará nada;
si no es *falta* de tomada,
será *falta* de saber;
tantas le vemos hazer,
y de ver que son sin cuento,
no vaya a cas de Sarmiento⁹.

Curiosamente también parece disculpar Valdés la condensación y agudeza sentenciosa de los epitafios poéticos, género particular de la poesía fúnebre, de larga tradición literaria y muy frecuentado por los poetas del siglo XV y, por boca de Torres, cita “el más celebrado que tenemos”:

Aquí yaze sepultado
un conde dino de fama,
un varón muy señalado
[leal, devoto, esforçado];
don Perançúrez se llama,
el qual sacó de Toledo
de poder del rey pagano
al rey que con gran denuedo
tuvo el braço rezio y quedo
al horadar de la mano¹⁰.

Dentro de la poesía del siglo XV, del mayor interés son sus juicios sobre Juan de Mena, en cuya producción separa claramente el *Laberinto* y la poesía amorosa. Al primero lo considera plausible en cuanto a la “doctrina y alto estilo” (cabe interpretar, en cuanto al tema y a la categorización retórica del poema); en cuanto al decir (la elocución), en cambio, le parece oscuro debido al inmoderado uso de vocablos groseros junto a otros muy latinos:

⁹ Pertenece al mismo poema que la anterior, vv. 81-87. Ha resultado incomprendible para los editores modernos de Valdés (Usoz, Montesinos, Barbolani, etc.). Pero el texto valdesiano está deturpado y hay que corregirlo conforme al citado *Cancionero de Palacio*:

El de la Cueva, a mi ver,
allí no ganará nada:
si no es falta de tomada,
serlo a de no saber.
Vémosle tantas hazer
que de ver que son sin cuento
ya no va a cas de Sarmiento.

¹⁰ Es la primera copla del epitafio del conde don Pedro de Anzúrez. Se conserva en el *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, 540r, atribuida a Romero canónigo de Valladolid: “Coplas que fizo Romero canónigo de Valladolid para la sepultura del conde Dn. Pedro Anzúrez”. También en el *Cancionero de Palacio*, 617, 214r: “Letra que está en la sepultura del conde don Perançúrez, en la yglessia mayor de Valladolid”, con las siguientes variantes: vv. 9-10: tubo siempre el brazo quedo / al foradar de la mano.

Pero porque digamos de todo, digo que de los que an escrito en metro dan todos comúnmente la palma a Juan de Mena, y a mi parecer, aunque la merezca quanto a la doctrina y alto estilo, yo no se la daría quanto al dezir propiamente ni quanto al usar propios y naturales vocablos, porque, si no m'engaño, se descuidó mucho en esta parte, a lo menos en aquellas sus *Trezientas*, en donde quiriendo mostrarse doto, escribió tan oscuro que no es entendido, y puso ciertos vocablos, unos que por grosseros se devrían desechar y otros que por muy latinos no se dexan entender de todos, como son *rostro jocundo*, *fondón del polo segundo* y *cinge toda la sfera*, que todo esto pone en una copla, lo qual a mi ver es más escribir mal latín que buen castellano.

Conviene precisar, sin embargo, que la copla que severamente critica Valdés no corresponde en realidad a las 'oscuras' *Trezientas*, sino que se trata de la primera estrofa de otro poema del cordobés, la *Coronación del marqués de Santillana* ("Después qu'el pintor del mundo / paró nuestra vida ufana, / mostraron *rostro jocundo*, / *fondón del polo segundo*, / las tres caras de Diana; / e las cunas claresçiera, / donde Júpiter nasçiera, / aquel fiijo de Latona / en un chatón de la zona, / *que ciñe toda el espera*"). Los "vocablos grosseros" y "los muy latinos" son los arcaísmos y los latinismos, pormenorizadamente analizados en el estudio clásico de M^a Rosa Lida de Malkiel, que, como asimismo mostró Fernando Lázaro Carreter, resultan tantas veces potenciados e inducidos por la poética del arte mayor¹¹.

El juicio sobre los poemas de amores menianos es aún más decidido y favorable, a pesar de su laconismo:

En las coplas de amores que stan en el *Cancionero general* me contenta harto, adonde en la verdad es singularísimo.

Es éste uno de los envites críticos quizá más comprometidos del *Diálogo*, aunque revelador de un afinado gusto poético. En realidad, Valdés sólo podía conocer una parte de la poesía amorosa de Juan de Mena, que era la divulgada en las sucesivas ediciones desde 1511 del *Cancionero general*. Eran en total unos diez poemas, todos decires de patética queja o de meditado análisis de la pasión amorosa. De ellos ciertamente el *Cancionero general* no ofrecía el texto más puro y fiel, sino que había introducido llamativas correcciones, eliminando, por ejemplo, las arriesgadas hipérboles sacroprofanas originarias¹². Se trataba, de todos modos, de una poesía muy reflexiva y cerebral, casi pensamiento de amores, escrita además en un lenguaje conceptuoso y agudo, pero escasamente latinizante, que pudo contentar harto a Juan de Valdés.

¹¹ M^a Rosa LIDA de MALKIEL, *Juan de Mena, poeta del prerrenacimiento español*, México, El Colegio de México, 1950; F. LÁZARO CARRETER, "La poética del arte mayor castellano", en *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*, I, Madrid, Gredos, 1972, pp. 343-76.

¹² Las composiciones amorosas recogidas en el *Cancionero general* son las que comienzan: "Más clara que non la luna", "El sol clarecía los montes acayos" (también llamada *Claroescuro*), "Ya dolor del dolorido", "Presumir de vos loar", "Guay de aquel hombre que mira", "¡O ravidias tentaciones!", "Ya non sufre mi cuidado", "Cuidar me faze cuidado", "La lumbre se recogía", "Por ver que siempre buscáis". Sobre los textos y sus variantes, así como en general sobre la poesía amorosa de Mena, véase nuestro estudio y edición, Juan de Mena, *Obra lírica*, Madrid, Alhambra, 1979.

Indulgente y contemporizador viene a mostrarse igualmente con otros poetas del *Cancionero general*, como Garci Sánchez de Badajoz, el Bachiller de la Torre, Guevara y el Marqués de Astorga:

En el mismo *Cancionero* ay algunas coplas que tienen buen estilo, como son las de Garci Sánchez de Badajoz y las del Bachiller de la Torre y las de Guevara, aunque éstas tengan mejor sentido que estilo, y las del Marqués de Astorga.

Son éstos también poetas de amores y trovadores conceptuosos, cuyas coplas aparecen recargadas de agudezas y juegos verbales, lo que ciertamente no dejaba de complacer a nuestro crítico¹³.

El juicio más favorable de toda la poesía del siglo XV se lo merecen, como era de esperar, las *Coplas* de Jorge Manrique (no recogidas, sin embargo, en el *Cancionero general*, que era del que hasta aquí venía hablando), en las que pondera tanto la sentencia como el estilo:

Y son mejores las de don Jorge Manrique que comienzan “Recuerde el alma dormida”, las cuales, a mi juicio, son muy dinas de ser leídas y estimadas, assí por la sentencia como por el estilo.

Se trata ya, claro es, de un lenguaje poético sin excesos verbales y en el que fácilmente se acomoda el estilo a la sentencia. Tal es su ideal de poesía sin afectación, no forzada en la expresión y próxima a la naturalidad de la lengua hablada. Las buenas coplas serán las de clara sentencia a la que cómodamente se plieguen los vocablos y el estilo, y en las que ni el metro ni la rima rompan la naturalidad de la expresión:

Por buenas [coplas] tengo las que tienen buena y clara sentencia, buenos vocablos acomodados a ella, buen estilo sin superfluidad de palabras y sin que aya ni una sílaba superflua por causa del metro, ni un vocablo forçado por causa del consonante; y por malas tengo las que no son desta manera.

¹³ Considérense, por ejemplo, estos versos de una *esparsa* del Bachiller de la Torre, con ágil uso de la antítesis y del concepto:

Con dos extremos guerreo
que se cansan de quereros:
ausente muero por veros
y presente porque os veo (...) (fol. 83r),

o estos otros de Guevara, ciertamente mejor en la inspiración que en la ejecución:

Las aves andan bolando
cantando canciones ledas,
las verdes hojas temblando,
las aguas dulces sonando,
los pavos hazen las ruedas.
Yo sin ventura amador
contemplando mi tristura
desfago por mi dolor
la gentil rueda d'amor
que hize por mi ventura. (fol. 104r).

La falta de claridad en la sentencia y la superfluidad de palabras serán, por consiguiente, los defectos que principalmente acechen a la expresión poética. Ejemplo de lo primero puede ser el villancico que dice reinaba entre los músicos cuando él salió de España:

Pues que os vi, merecí veros,
que sí, señora, n'os viera,
nunca veros mereciera,

cuyo primer verso sugiere que debe corregirse por 'Porque os vi *merezco* veros', para que "la sentencia estuviera clara y amorosa" y no haya contradicción de sentido con los dos versos siguientes. Ejemplo de lo segundo le parece alguna expresión de la célebre canción de Florencia Pinar:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave pasión
sin sentir nadie la mía¹⁴,

en la que ciertamente considera impropio y forzado por el consonante el vocablo *nación*, con el sentido de 'natural condición'; o alguna de esta otra canción:

Ninguno haga mudança
por mal que vea de sobra,
mas tenga tal esperança
que lo que razón alcança
la vida todo lo cobra¹⁵,

¹⁴ Es la célebre canción de Florencia Pinar, nuestra principal poetisa de la Edad Media. Se le atribuyen una decena de poemas, todos de carácter amoroso. Éste es el más conocido. Lo ha transmitido el *Cancionero general* con la rúbrica "Otra canción de la misma señora a unas perdizes que le embiaron bivas". Esa rúbrica nos aclara de qué aves se trata, puesto que no lo dice el poema, que alude a ellas con un juego de palabras: "sus nombres [*perdices*] mi vida son, / que va *perdiendo* alegría". Esta imagen animalística que compara el cautiverio de la perdiz con la pasión de la dama, encierra seguramente, como ha sido interpretado, una fuerte carga erótica y sexual, dado que en el bestiario medieval la perdiz es símbolo de la lascivia y del deseo carnal.

¹⁵ Es una canción transmitida por el *Cancionero general*, 126v, "Otra de Lope de Sosa":

Ninguno haga mudança
por mal que vea de sobra,
mas tenga tal esperança
que lo que razón alcança
la vida todo lo cobra.
Tiempos ay de ser mandado,
tiempos de poder mandar,
tiempos de bevir penado,
tiempos de señorear.
Y con esta confiança
sufra qualquier mala obra
y tenga tal esperança,
que lo que razón alcança
la vida todo lo cobra.

“adonde puso *de sobra* por sobrado o *demasiado*, solamente por la consonancia de *cobra*”.

Como vemos, las fuentes de información poética que maneja Valdés son muy diversas. En primer lugar, los grandes poetas del siglo XV: Juan de Mena y sus *Trescientas*, muy editadas, y Jorge Manrique y sus *Coplas*, también muy divulgadas en impresiones y glosas. No menciona, sin embargo, al Marqués de Santillana, cuya obra había sido realmente poco editada (apenas los *Proverbios* y el *Bías*) y de la que la parte que quizá más podía interesarle (las serranillas y los sonetos) había quedado recluida en los cancioneros de escritorio y era prácticamente desconocida en el siglo XVI¹⁶. A los *Refranes* que suelen atribuirse al Marqués, es posible que aluda cuando advierte que los refranes castellanos, frente a los griegos y latinos, “son tomados de dichos vulgares, los más dellos nacidos y criados entre viejas, tras el fuego hilando sus ruecas”. Y es seguro que tenía en mente el célebre proemio de los *Proverbios* cuando, poco más abajo, pregunta: “¿No avéis oído dezir que las letras no embotan la lança?” (p. 127).

Aparte de estos poetas principales y de otros menos famosos mencionados de pasada, conoce y cita Valdés numerosas composiciones poéticas que gozarían de cierta notoriedad en la época. Alguna, como “La dama que dama fuere”, es un estribillo tradicional muy popular y extendido. Las demás son poemas trovadorescos transmitidos por los cancioneros poéticos. Algunas las conocemos sólo por algún cancionero de los hoy conservados, singularmente, el *Cancionero de Palacio* (ms. 617) y el llamado *Cancionero de Pero Guillén de Segovia*, dos copiosísimas recopilaciones poéticas cuatrocentistas –aunque conservadas en dos copias tardías, una del XVI y otra del XVIII– que allegaron materiales de muy diversa procedencia que circularían en cartapacios y copias que pudo conocer Valdés. Hay que decir que las versiones de estos cancioneros fijan mejor y aclaran en muchos lugares los textos poéticos que cita el *Diálogo de la lengua*.

Pero la mayoría de los poemas que menciona y enjuicia Valdés proceden del *Cancionero general*. Éste es el repertorio que mejor conoce y más estima. Todos los géneros en que había clasificado sus inmensos materiales el recopilador Hernando del Castillo, son examinados y comentados uno a uno por nuestro gramático: los *romances*, con su decir “continuado y llano”, quizá así llamados “porque son muy castos en su romance”, en los que se cumple cabalmente “la gentileza del metro castellano” que “consiste en que de tal manera sea metro que parezca prosa”; las *canciones*, muchas de decir “baxo y plebeyo”; los *motes e invenciones*, entre las que “ay que tomar y que dexar”; las *preguntas*, “muchas ingeniosas”; y los *villancicos*, que “en su género no son de desechar”. Y varios de sus poetas, como vimos, son los que configuran la nómina valdesiana: Garci Sánchez, Guevara, el Bachiller de la Torre, el marqués de Astorga y, sobre todos, el Juan de Mena lírico y poeta de amores.

¹⁶ Puede verse M. Á. PÉREZ PRIEGO, “Sobre la transmisión y recepción de la poesía de Santillana: el caso de las *serranillas* y los *sonetos*”, en *Homenaje al profesor F. López Estrada, Dicenda*, 6 (1897, aunque, 1990), pp. 189-197.