

“CANTAN RUYSEÑORES CANTARES MÁS DE ÇIENTO”: LA EVOLUCIÓN DEL CANTO DEL RUISEÑOR EN LA POESÍA CACIONERIL

Mercedes Pampín Barral
Universidade da Coruña

La creencia en que las apariciones del ruiseñor en la poesía castellana medieval “son esporádicas y secundarias”¹ ha limitado su estudio; sin embargo, un detenido recorrido por la lírica cancioneril a partir del monumental corpus establecido por Brian Dutton², pone de manifiesto su presencia en más de 20 autores y casi 40 composiciones, a lo largo de 45 cancioneros, relación que recojo en el anexo final.

Que el *Cancionero de Baena* y el *General de 1511*, principio y final de una época, y dos de las principales colecciones, sean, según un criterio cuantitativo, los más representativos³, me ha llevado a centrarme en ellos y a convertirlos en punto de partida y de llegada en el estudio de la evolución del canto del ruiseñor.

Debemos remontarnos a la tradición clásica para encontrar el origen de su fama. En el siglo IV a. C., Aristóteles, profundo observador de las costumbres de los animales, dio la noticia de la voz armoniosa y modulada del ruiseñor en primavera:

El ruiseñor canta sin cesar durante quince días y otras tantas noches en la época en que la montaña empieza a cubrirse de vegetación. Después todavía canta pero no de una manera

¹ M^a R. Lida de Malkiel, “El ruiseñor de las *Geórgicas* y su influencia en la lírica española de la Edad de Oro”, *La tradición clásica* (Barcelona: Ariel, 1975) p. 107, donde retoma las palabras de Salvador Novo: “el ruiseñor es un pájaro renacentista. Sus apariciones anteriores en la poesía castellana son esporádicas y secundarias”.

² B. Dutton, *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Biblioteca del Siglo XV, 1-7 (Salamanca: Universidad, 1990-1991) 7 vols.

³ En el *Cancionero de Baena* encontramos el mayor número de composiciones y de autores, doce y ocho, respectivamente, seguido del *Cancionero General de 1511*, con siete composiciones y siete autores; a continuación destacan el *Cancionero del British Museum*, con cinco composiciones y tres autores, y el de *Román o Gallardo*, con cuatro composiciones y cuatro autores; en el *Cancionero de Palacio* al igual que en el cancionero que recoge las obras de *Garci Sánchez de Badajoz*, vemos tres composiciones y tres autores; el resto reúnen entre una y dos composiciones. Vid. Anexo final.

continua. Y a medida que el verano avanza emite otra voz que no es susceptible de tanta modelación ni tan viva y flexible, sino que es monótona (IX, 51; 632b)⁴.

Su *Historia animalium* o *Investigación sobre los animales*, punto de partida en el estudio de la zoología como ciencia natural, pervivió como fuente de conocimiento entre los naturalistas posteriores y cuatro siglos después, el enciclopédico Plinio, guiado por su afán erudito de mostrar los prodigios de la naturaleza, describe y detalla largamente las inflexiones de su canto en el capítulo X de su *Naturalis historia*:

Tiene una voz muy fuerte en un cuerpo pequeño, un aliento tan perseverante; su ciencia musical es consumada: emite un canto modulado, y ora lo prolonga sosteniendo el aliento, ora lo varía con inflexiones, ora lo entrecorta bruscamente, lo encadena en trinos, lo lanza retomándolo, lo ensordece de improviso; a veces gorjea consigo mismo; voz sonora, grave, aguda, precipitada, fluida; a su antojo, soprano, tenor, barítono o bajo. En una palabra, tiene en una garganta tan pequeña todo lo que el arte de los hombres supo sacar de tantos instrumentos. Y para que no se dude de que se trata de un arte, añadido que cada ruiseñor entona diversos cantos, que no son iguales para todos, sino que cada uno tiene los suyos (X, 3)⁵.

La exaltación de su voz estaba profundamente enraizada en el siglo III d. C., como demuestra el testimonio de Claudio Eliano⁶:

El ruiseñor aventaja a todas las aves en dulzura y musicalidad de su voz, y alegra los solitarios lugares con los trinos más delicados y penetrantes (*Historia de los anim*, I, 43).

Su prestigio como ave canora por excelencia y su asociación con la primavera le convirtieron en un elemento tan esencial en la configuración del *locus amoenus* como el prado o el aroma de las flores⁷. Esta tradición llegó a la Edad Media y a la poesía

⁴ Aristóteles, *Investigación sobre los animales*, ed. C. García Gual y J. Pallí Bonet, Biblioteca Clásica Gredos, 171 (Madrid: Gredos, 1992). Aristóteles reitera su asociación con la primavera: "Hace la puesta al principio del verano, y pone cinco y hasta seis huevos, y permanece oculto del otoño a la primavera", V, 9 (542b); asociación que también encontramos en Plinio (*Historia natural*, X, 81), en Claudio Eliano (*Historia de los animales*, V, 38), y en Homero (*Odisea*, XIX, 519). Vid. A. Sauvage, *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine. Le cheval - Les oiseaux*, Collection Latomus, 143 (Bruxelles: Latomus, 1975) p. 195.

⁵ Plinio, *Storia Naturale, II, Antropologia e Zoologia, Libri 7-11*, ed. A. Borghini et al. (Torino, Giulio Einaudi editore, 1983); traducción al castellano en X. R. Mariño Ferro, *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental* (Madrid: Ed. Encuentro, 1986) p. 394. Aunque la mayor parte de la obra aristotélica no se conoció en Occidente durante un largo período (siglos VIII al XII), el redescubrimiento de sus obras biológicas a partir de textos árabes y las traducciones latinas realizadas, reactivaron la difusión de la obra, desplazando a Plinio que hasta ese momento había sido una autoridad incuestionada. Vid. J. J. García Arranz, *Ornitología emblemática* (Cáceres: Universidad de Extremadura, 1996) pp. 72-77.

⁶ Claudio Eliano, *Historia de los animales*, ed. J. M^a Díaz-Regañón López, Biblioteca Clásica Gredos, 66-67 (Madrid: Gredos, 1984) 2 vols. Como nos recuerda García Arranz: "Al igual que sucedió con Aristóteles, la obra de Claudio Eliano, fue desconocida a lo largo de los siglos medievales hasta ser redescubierta en el siglo XIII", *Ornitología emblemática*, p. 77. Otro ejemplo de la virtuosidad técnica del ruiseñor lo encontramos en las *Bucólicas* de Nemesiano: "Le he dado un buen regalo que no le ha dado nuestro Idas, un melodioso ruiseñor que arrastra profundos trinos", II, 61-62; en *Poesía latina pastoril, de caza y pesca*, ed. J. A. Correa Rodríguez, Biblioteca Clásica Gredos, 76 (Madrid: Gredos, 1984).

⁷ En los versos del *Satiricón* de Petronio, que E. Curtius considera como el primer ejemplo de descripción de este paisaje en la poesía latina, el ruiseñor está presente: "Lugar hecho para amar: díganlo el ruiseñor de las selvas / y la urbana golondrina, que revolando entre césped / y tersas violetas, llenaba el lugar con su canto", en *Literatura europea y Edad Media Latina*, 2 vols. (México: FCE, 1984) I, p. 280.

provenzal. Los trovadores fueron los primeros autores en lengua vernácula que utilizaron la imagen del ruiseñor en sus obras; aparece con frecuencia en el siglo XII, principalmente en el tópic de invocación de la primavera con el que los primeros trovadores, como Marcabru y Bernard de Ventadour, acostumbraban a iniciar sus composiciones; y aunque su popularidad irá declinando progresivamente a partir del siglo XIII⁸, su influencia será notable en la lírica cancioneril.

El *Cancionero de Baena*, recopilado por Juan Alfonso de Baena en las proximidades de 1426-1430⁹, abarca un largo período en el que podemos diferenciar dos grandes grupos de poetas según estableció Alan Deyermond¹⁰. Entre los autores de la primera generación, que “compusieron en el reinado de Juan I (1379-1390) o en un período inmediatamente anterior”¹¹, encontramos representantes de la escuela gallego-castellana como Pero Ferruz, Pero González de Mendoza y Gonzalo González de Uceda que exhiben un ruiseñor de bello y armonioso canto, inmerso en un paraje ameno, antes ausente en la lírica gallego-portuguesa¹². En Ferruz hablan los “rabíes”:

Venimos de madrugada
ayuntados en grant tropel
a fazer la matinada
al Dio santo de Israel
en tal son, como vos vedes,
que jamás non oiredes
ruiseñores en vergel
(PN1-303, vv. 22-28)

En González de Mendoza, también hay una alusión a la religión judía:

A mí grave me sería
dexar los prados con flores,

⁸ Vid. W. Pfeffer, *The Change of Philomel. The Nightingale in Medieval Literature*, American University Studies, Series III, Comparative Literature, 14 (New York: Peter Lang, 1985) pp. 73-114 y 213-222; “There are some fifty poems containing nightingales in Provençal. For the most part, these lyrics are by troubadours who do not develop the theme of the nightingale, but merely include the bird as one of the conventional topoi for the opening of a lyric. Of the twenty-four troubadours who composed nightingale poems, only three merit detailed analysis: Marcabru, Bernard de Ventadour, and Gaucelm Faidit. Note that the three had their period of productivity before 1300 and therefore are among the first group of trobadours”, p. 74. Podemos destacar también a T. A. Shippey, “Listening to The Nightingale”, *Comparative Literature* XXII (1970) pp. 46-60; y el proyecto de investigación de la Universidad de Santiago de Compostela titulado: *Los animales en la lírica amorosa románica de la Edad Media*, proyecto subvencionado por la DGICYT (PB88-0404) (Vid. M. Brea y F. Fernández, “Le monde animal dans la lyrique amoureuse romane (project de recherche)”, *Contacts de langues, de civilisations et intertextualité. Actes du II Congrès International de l’A.I.E.O (Montpellier, septembre 1990)*, 2 vols., dir. G. Gourian (Montpellier: C.E.O. de l’Université de Montpellier, 1993) II, pp. 829-836.

⁹ Editado por B. Dutton y J. González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Biblioteca Filológica Hispana, 14 (Madrid: Visor Libros, 1993). Todas las citas proceden de esta edición.

¹⁰ A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española. La Edad Media* (Barcelona: Ariel, 1989)¹³ pp. 317-323.

¹¹ A. D. Deyermond, *Historia de la literatura española*, p. 317.

¹² La desaparición del “preludio primaveral” (V. Beltrán, “La canción de amor en el otoño de la Edad Media”, *Historia y crítica de la literatura española, 1/1. Edad Media, Primer suplemento*, (Barcelona: Crítica, 1991) p. 261) y la “ausencia dun locus amoenus” (X. R. Pena, *Literatura galega medieval, I. A historia* (Santiago de Compostela: Sotelo Blanco Edicións, 1990)² p. 157), en las cantigas de amor dificultaba la presencia del ruiseñor en esta lírica.

en mayo la fuente fría,
 vergeles con ruiseñores,
 por ir a la judería
 (PN1-252, vv. 5-9)

Por su tono, estas composiciones tuvieron que ser escritas antes de las revueltas de 1388-1391, años en los que se desencadena un feroz antisemitismo¹³.

Finalmente, en el *Dezir de las colores* de González de Uceda, tres colores intentan determinar cuál de ellos es mejor ante el juez Amor. El verde dice:

Señor, yo vos ruego
 que a mí deis este presente,
 e véngase vos emiente
 que yo só el más loçano;
 pruévolo con el verano,
 con quien plaze a la gente,
 ca las rosas e las flores
 en mí han su nasçimiento,
 en mí cantan ruiseñores
de cantares más de çiento;
 e pues fui començamiento
 del vuestro muy grant valor,
 por aquesto, don Amor,
 vos aved conosçimiento.
 (PN1-343, vv. 35-48)

En un período de transición donde las fronteras lingüísticas y literarias se diferencian¹⁴, Garcí Fernández de Gerena y Alfonso Álvarez de Villasandino, también integrantes de esta primera generación, perpetúan el tono quejumbroso y la lengua de la escuela gallego-portuguesa, aunque el poeta encuentra ahora en el ruiseñor un interlocutor con el que poder mantener su *reqüesta* de amores:

FERNÁNDEZ DE GERENA

—Ruiseñor, vos non seredes
 por aquesto muy cortés,
 en vos partir d'esta ves
 de donde bevir soledes,
 mayormente que avedes
 huéspedes enamorados,
 que quieren ser enseñados
 de vos, que de Amor sabedes
 (PN1-558, vv. 17-24)

ÁLVAREZ DE VILLASANDINO

Entre Doiro e Miño estando,
 ben preto de Salvaterra,
 fui fillar comigo guerra
 un ruiseñor, que cantando
 estava de amor [...]

[Habla el poeta] *D'Amor sempre ove mal*
 e de tí, seu mensajero,
 sempre te aché parlero,
 mentidor descomunal
 (PN1-11, vv. 1-6, 41-45)

¹³ Vid. Dutton y González Cuenca, *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, pp. 536 y 322. Para estudiar la presencia de los judíos en la España medieval, vid. L. Suárez Fernández, *La expulsión de los judíos de España*, Colecciones Sefarad XVII/1 (Madrid: Ed. Mapfre, 1992) principalmente pp. 165-205.

¹⁴ R. Polín, *A poesía lírica galego-castelá (1350-1450)*, Biblioteca de Divulgación, 16. Serie Galicia (Santiago de Compostela: Universidad, 1994). Vid. también, R. Lapesa, "La lengua poética desde Macías a Villasandino", *Romance Philology* VII (1953-1954) pp. 51-59.

Villasandino, por su longevidad y prolífica labor, ya que sus primeras obras se datan hacia 1370 y continúa componiendo hasta su fallecimiento en 1424, se convertirá en vínculo de unión entre las dos etapas.

Francisco Imperial, cabeza visible de la segunda generación de poetas del *Cancionero de Baena*, que compusieron a finales del siglo XIV y principios del XV, continúa con el *topos* consagrado, pero ahora lo acomoda en composiciones de carácter laudatorio, escritas con motivo del nacimiento de Juan II (el 6 de marzo de 1405) o en honor a Fernando, rey de Aragón:

Por partes de dentro la fría corría,
de que se bañavan las rosas e flores; en mayores libros leí
cantavan lugares e los rui señores
como acostumbran al alva del día
El romper del agua eran tenores
que con las dulçes aves concordavan,
en bozes baxas e de las mayores
duçainas e farpas otrosí sonavan
(PN1-226, vv. 29-32)

Reyes, duques, cavalleros,
e donzeles e escuderos,
e otrosí veo e vi;
mas vay o rui señor e di,
cantando de flor en flores,
qu'es con estos señores
como gemas con robí.
(PN1-249, vv. 33-40)

La innovación vendrá de mano de algunos autores coetáneos, quienes, muy influenciados por Italia, van a volver sus ojos hacia la mitología clásica. Por ejemplo, Fernán Pérez de Guzmán, aunque también menciona al rui señor como elemento integrante del paraje primaveral¹⁵, recuerda la figura de Filomena. Volvamos al mundo clásico; según la tradición, Progne, para vengarse de su esposo Tereo, que había violado y mutilado salvajemente a su hermana Filomena, mató a Itis, su único hijo. En la huida Progne se transforma en golondrina y Filomena en rui señor¹⁶. Virgilio fundió en las *Geórgicas* la historia de Filomena con el símil de los pájaros desolados por la pérdida de sus crías¹⁷, motivos ya presentes en la *Odisea* homérica (XIX, 518-523)¹⁸, lo que supuso el inicio de

¹⁵ “Nunca talé tu floresta / nin corté tus nuevas flores, / a gayos nin rui señores / nunca lancé con ballesta”, PN1-553, vv. 17-20.

¹⁶ Sin embargo, antes de Agatarquides, Filomena debía metamorfosearse en golondrina y Progne en rui señor. El cambio como nos recuerda Lida de Malkiel, *La tradición clásica*, pp. 102-103, pudo deberse a una falsa etimología que partiendo de *melos* = “canto”, vio en Filomena una designación sinónima de *aedón*, nombre griego del rui señor, y a que la fábula del rui señor se contaminara además con el motivo popular que ve en las plumas rojizas de la golondrina la marca de la madre asesina de su hijo y que conformaría la identificación de Progne, la madre de la leyenda, con la golondrina. Para una aproximación a la golondrina en la Antigüedad clásica, vid. Sauvage, *Étude des thèmes animaliers dans la poésie latine*, pp. 207-218. A. Zapata detalla las fuentes que recogen este mito en “Progne y Filomela: la leyenda en las fuentes clásicas y su tradición en la literatura española hasta Lope de Vega”, *Estudios Clásicos* XCII (1987) pp. 25-58.

¹⁷ Vid. A. Wankenne, “Le rossignol dans l'oeuvre de Virgile”; *Les Études Classiques*, LVI (1988) pp. 378-380; y M^a R. Lida, *La tradición clásica*, pp. 39-52 y 100-117. En el final de las *Geórgicas*, Virgilio compara la desesperación de Orfeo por la pérdida de su esposa Eurídice con la pena de Filomena metamorfoseada en rui señor: “Cuentan que siete meses enteros y seguidos lloró Orfeo al pie de una área roca, cabe las riberas del Estrimón desierto y que en el fondo de heladas grutas dio a sus cuitas rienda suelta, amansando a los tigres y arrastrando con su canto a las encinas; cual la afligida Filomena, que a la sombra de un álamo llora la pérdida de sus hijos que el insensible labrador al acecho arrebató del nido, implumes todavía; llora ella la noche entera y posada sobre una rama comienza de nuevo su lúgubre canción y llena los lugares vecinos con sus tristes quejas”, IV, 508; ed. J. L. Vidal, T. de la Ascensión Recio García y A. Soler Ruiz, Biblioteca Clásica Gredos, 141 (Madrid: Gredos, 1990).

¹⁸ Homero equipara el llanto de Ulises y de su hijo Telémaco con el de los pájaros apenados por haber perdido sus polluelos: “Levantóse en los dos vehementísimo afán de sollozos / y lloraban a gritos, sin

una larga tradición literaria en la que el ruiseñor se convirtió en el símbolo del dolor humano, y que Ovidio consolida en la reelaboración que recoge en el Libro VI de sus *Metamorfosis* (412-674), de amplia difusión en la Edad Media¹⁹.

En un alarde de erudición de los que tanto gustaba Pérez de Guzmán, la Filomena mitológica sirve de pretexto, junto con otras mujeres de la Antigüedad, para magnificar el sufrimiento ante lo inevitable de la muerte:

Dueñas de linda apostura,
Casandra e Polixena,
Medea de grand cordura,
e la muy fermosa Elena,
Juliana e Filomena,
que tan amorosas fueron,
todas tristes padeçieron
esta espantosa pena
(PN1-572, vv. 57-64)

Imagen de Filomena aislada en su dolor que también aprovecha Gómez Manrique en su *Planto* por el Marqués de Santillana que, a pesar de su gran difusión, no está recogido en *Baena*²⁰:

Mas amarga se mostrando
la quarta que Filomena
quando no pudo fablando
e notifico labrando
su desyqualada pena

Será en Juan del Encina, también fuera del *Cancionero de Baena*²¹, donde encontremos una alusión directa a dos de los protagonistas de la historia, en la relación que hace de amores y amantes desgraciados:

porque muy mal se avinieron
Tereo con Filomena

El nombre de Filomena, que en Fray Diego de Valencia todavía se evoca como símbolo de amor materno al ser comparado con la Virgen María²², con Juan Alfonso de

pausa, a manera de aves, / de pigargos o buitres de garra ganchuda a los cuales / los labriegos robaron las crías aún faltas de vuelos”, *Odisea*, XIV, 215-218. En el capítulo XIX (518-523) Penélope, al lamentar su soledad, evoca la triste historia de Filomena: “Cual la hija del viejo Pandáreo, la verde cantora, / al llegar el buen tiempo prodiga su canto armonioso / y entre el denso follaje del bosque, posada en la rama, / va cambiando sus tonos y vierte en los ecos sus quejas / y gemidos por Ítulo, el hijo que diera al rey Zeto / y después con el bronce inconsciente mató”; ed. M. Fernández-Galiano y J. M. Pabón, Biblioteca Clásica Gredos, 48 (Madrid: Gredos, 1986).

¹⁹ Según A. Zapata, “Progne y Filomela”, p. 17, en el *Libro de los jueces* (caps. CXXIX-CXLVII) de la *General e Grand Estoria* de Alfonso X el Sabio encontramos el primer tratamiento extenso del mito en lengua castellana.

²⁰ Aparece en once cancioneros; vid. anexo final. Cito por la edición de Antonio Paz y Meliá, *Colección de escritores castellanos*, 36 (Madrid: Imprenta de A. Pérez Dubrull, 1886) p. 36.

²¹ Lo encontramos en su *Cancionero*, impreso en Salamanca en 1496 (96JE, según la terminología de Dutton), que “no es sólo la primera colección completa (para su fecha) de la obra de un poeta moderno que se imprimió en España, sino también una de las primeras que se imprimieron en Europa”, en Juan del Encina, *Poesía lírica y cancionero musical*, ed. R. O. Jones y C. R. Lee (Madrid: Castalia, 1975) p. 17.

Baena pierde todo su envoltorio mitológico para utilizarse como simple sinónimo de ruiseñor: “con las redes / que toman la filomena” (LB1-385, vv. 24-25), es decir, “con las redes que cazan al ruiseñor”.

En el cancionero de *Herberay des Essarts* la desmitificación total se hace presente al convertirse en un plato de comida: “solamente un ruyseñor / le guisa mossen machin” (LB2-200, vv. 340-41); la ironía viene marcada por este adverbio “solamente” que pone de manifiesto lo frugal del manjar debido al pequeño tamaño del ave.

La larga serie de cancioneros que siguiendo el ejemplo de Baena se habían reunido a lo largo del cuatrocientos, culmina en 1511 con la publicación del *Cancionero general* de Hernando del Castillo²³. En él observamos un retorno a los temas más desolados de la poesía amorosa. El rechazo o la indiferencia de la dama llevan al poeta a invocar la muerte como única solución capaz de mitigar el sufrimiento producido por la insatisfacción de su pasión²⁴. En esta temática amorosa la alegoría se abre paso y adquiere entidad una literatura de “visiones”, poblada de “infiernos de enamorados” como el de Garci Sánchez de Badajoz, o de “sueños” como el de Álvarez de Ayllón, en donde el amante prefigura su propia muerte metafórica y el ruiseñor, asociado definitivamente al amor desgraciado, canta en compañía de las calandrias²⁵ los “responsos” y los “oficios” ante el cadáver del poeta:

SÁNCHEZ DE BADAJOZ

Vy estar muerto de amores
a su hermano don alonso
sepultado entre las flores
y cantándole rresponso
calandrias y ruiseñores
(11CG-274, vv. 217-221)²⁶

ÁLVAREZ DE AYLLÓN

Movida de compassion
quiso sanar mi querella
encendio mas mi aficion
y asi murio el coraçon
mi devocion puesta en ella
Y con favores

²² “E los trobadores d'esto non dudedes / que fue muy fermosa sin otra mestura; / ca Dios la crió muy sobre natura, / complida de graçia, de virtudes llena; / en tal escogida, dulce filomena, / engendró el Fijo, su essencia pura” (LB1-486, vv. 19-24). Sauvage, con gran sutileza, afirma: “Nous sommes tenté de penser que le mythe -le crime atroce de la mère- interdit au rossignol d'être l'expression de la tendresse maternelle”, *Étude de thèmes animaliers dans la poésie latine*, p. 206.

²³ Hernando del Castillo, *Cancionero General de 1511*, ed. paleográfica de A. Rodríguez Moñino (Madrid: RAE, 1958); las citas proceden de esta edición.

²⁴ Vid. P. Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Âge* (Rennes: Philon, 1949, 1953) 2 vols.

²⁵ El ruiseñor está acompañado por las calandrias tanto en el vergel (Diego de Valencia, ID1631; Juan Rodríguez del Padrón, ID4291; y en una composición anónima, ID5068 G 4302) como en las oraciones que rezan ante el poeta difunto (Sánchez de Badajoz, ID0662 e ID0700 G 0701; Álvarez de Ayllón, ID6656; y Juan Barba, ID2994 A 2993).

²⁶ En un “sueño” Sánchez de Badajoz afirma: “hasta que muerto cayo / dentro daquellas açequias / y aquestas aves y yo [el ruiseñor] / le cantamos las osequias / porque de amores murio / [...] / y en estos verdes laureles / fue su cuerpo convertido / de ay nos queda en costumbre / las aves enamoradas / de cantar sobre su cumbre / las tardes y las alvoradas / cantares de dulceunbre”, LB1-11, vv. 51-55 y 59-65. Teobaldo, conde de Champagne y rey de Navarra, en el *Bestiario* que compone en el siglo XIII, se compara él mismo con el ruiseñor por su condición de poeta enamorado: “Pone tanto ardor en su canto que muere al pie del árbol; ninguna persona ha conocido jamás una muerte tan bella, tan dulce ni tan agradable. Como él, yo muero cantando con toda mi voz, pues no consigo ser oído por mi dama, y ella no consiente en tener piedad de mí”, canción 5, estrofa 1; traduzco de la edición de G. Bianciotto, *Bestiaires du Moyen Age* (Paris: Ed. Stock, 1980) p. 119; creencia tomada de Plinio: “Tienen concursos de canto, y el entusiasmo de la competición es manifiesto; frecuentemente, el vencido muere, dejando primero de respirar que de cantar”, *Naturalis historia*, X, 83.

en pago de mis dolores
y servicios
me cantaron los officios
calandrias y ruiseñores.
(11CG-884, vv. 251-260)

Si en los autores más antiguos del *Cancionero de Baena* el ruiseñor encarnaba al amor, en este momento se establece entre el ave y el poeta tal afinidad, tal identificación ante la tristeza, que en Costana se transforma en una querella común contra el propio Amor:

aquella passion de amor
y cantos tan ynfinitos
a porfia
con el triste ruiseñor
se querella dando gritos
noche y día
(LB1-187, vv. 109-114)

Lejano queda el recuerdo de Filomena, del mito sólo permanece el dolor.

Pero junto a esta imagen de ruiseñor, en lo que representa de pena y sufrimiento, la que lo recrea como símbolo de amor nunca vio interrumpida su difusión²⁷ y en el *Cancionero de 1511* tendrá su lugar entre los romances. El interés en la corte de los Reyes Católicos por este género popular hace que autores como Tapia o Sánchez de Badajoz glosen, respectivamente, romances tan conocidos como "Fonte frida" o "Por el mes era de mayo". Pedro Manuel Ximénez de Urrea en su *Cancionero* de 1513 llega a glosar un romance propio:

Porques vencedora y muerta
la esperança del favor
hablando va y desconcierta
anda andando en una huerta
donde canta el ruiseñor
"Tu cantas de enamorado
no se yo que bien te siga"
(13UC-59, vv. 56-62)

Uno de los últimos ejemplos lo encontramos en 1520, en una glosa de un autor no identificado:

Do descansan siendo graves
las ansias de mis dolores
do cantan cantos suaves
las enamoradas aves
calandrias y ruiseñores²⁸
(20*RN-2, vv. 21-25)

²⁷ M^a J. Torres, "El ruiseñor tradicional en San Juan de la Cruz", *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Alcalá de Henares, 12-16 de septiembre de 1995)*, 2 vols., ed. J. M. Lucía Megías (Alcalá de Henares: Universidad, 1997) I, pp. 1513-1522, especialmente p. 1520.

²⁸ Para un análisis más detallado de la presencia de ambas aves en el Romancero, vid. Devoto, "Calandrias y ruiseñores: sobre los versos siempre nuevos de los romances viejos"; *Bulletin Hispanique*, XCI (1990) pp. 259-307.

El ruiseñor traspasará las fronteras de la Edad Media para convertirse en una figura grata a los autores renacentistas.

Por tanto, hemos visto cómo la función del ruiseñor en la poesía cancioneril de la Edad Media evoluciona a lo largo del tiempo; de ser un ave de canto hermoso y melodioso, mensajera del amor, como aparece en el *Cancionero de Baena*, en el *Cancionero General de 1511* se convierte en un ave de canto triste y doliente, encargada de entonar el responso por el amante muerto.

<u>AUTORES</u>	<u>OBRAS</u>	<u>CANCIONEROS</u>
ANÓNIMO	ID0735 ID2304 ID5068 G 4302	LB1-439, MP4a-78, 14CG-462 LB2-200 20*RN-2
ÁLVARO DE AYLLÓN, PERO	ID6656	LB1-884, 14CG-953
ÁLVARO DE VILLASANDINO, A.	ID1158 ID1185	PN1-11 PN142
BAENA, JUAN ALFONSO DE	ID1510 R 1509	PN1-385
BARBA, JUAN	ID2994 A 2993	MN19-82
COSTANA	ID0873	HH1-51, LB1-187, 14CG-151, 11CG-430, 17*CO-1
ENCINA, JUAN DEL	ID3838 ID3854 ID4468	MP4A-214 MP4a-233, MA1-19 96JE-71
FERNÁNDEZ DE GERENA, GARCÍ	ID1680	PN1-568
FERRUZ, PERO	ID1434	PN1-303
GONZÁLEZ DE MENDOZA, PERO	ID2796	MN15-5, MN65-23, PN1-252 ^{bis}
GONZÁLEZ DE UCEDA, GONZALO	ID0111	PN6-30, PN1-343
IMPERIAL, FRANCISCO	ID0532 ID1383 ID2685	MH1-207, PN1-226, SCP-18 PN1-249 SA7-324
LÓPEZ DE MENDOZA, ÍÑIGO	ID3431	MN8-96, SA8-81
MANRIQUE, GÓMEZ	ID1708	HH1-55, MN24-64, MN29-2, MN55-18, MP3-79, PS1-79, SA1a-24, SA10a-13, SM5a-4, 11CG-71, 14CG-92
MONTORO	ID2519	SA7-130
MONTORO, ANTÓN DE	ID0283	LB3-51, MH1-ob, SA10b-118, SV2-39, 17*CO-3, 17*M-4, 11CG-1018, 14CG-1095
PÉREZ DE GUZMÁN, FERNÁN	ID0197	MN33-11, MH1-242, ML1-16, MN6a-23, MN6b-40, PN1-572 92PG-1, 95VC-17, 06MO-9, 06PO-1, 09MO-9
PINAR, JERÓNIMO DE	ID1676	PN1-553
REINOSA, RODRIGO DE	ID6637	LB1-875, 14CG-948
RODRÍGUEZ DEL PADRÓN, JUAN	ID4598 T 4599	17*RJ-1
SÁNCHEZ DE BADAJOZ, GARCÍ	ID4291 ID0662 ID0697	MN20-6 LB1-3, MN14-5, SA10b-95, 11CG-274, 14CG-281, 13*B1-1 LB1-11, MN14-4, OA1-3, SA10b-98, 11CG-273, 14CG-280, 14*BM-2
TAPIA	ID0700 G 0701 ID1064 G 0735	LB1-15, MN14-36, 14CG-516, 14*BM-4, 15*BM-4
VALENCIA, FRAY DIEGO DE	ID1611 R 1610 ID1631	LB1-379, 11CG-440, 14CG-463 PN1-486 PN1-505
XIMÉNEZ DE URREA, PEDRO M.	ID4745 ID4773 ID4774 G 4773 ID4784	13UC-31 13UC-58 13UC-59 13UC-68, 16UC-84

[Esta lista incluye el número de identidad del poema (ID) y los manuscritos o impresos cancioneriles en donde se encuentra, siguiendo el criterio establecido por Brian Dutton en el *Cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, 7 vols., Biblioteca del Siglo XV, 1-7 (Salamanca: Universidad, 1990-1991)]