CAPÍTULO 1

La poesía cortesana del siglo XV

1. LA POESÍA DE CANCIONEROS

1.1. Los cancioneros poéticos

Durante buena parte de la Edad Media, fue el gallego-portugués la lengua en que se compuso la lírica culta en la Península Ibérica. Esa lengua dominaba en las cortes literarias y hasta un rey como Alfonso X escribía en ella su obra poética, como hace en las *Cantigas de Santa María* (h. 1270). Por eso, todavía a mediados del siglo XV, podía escribir el Marqués de Santillana en su célebre *Proemio e carta*:

> no ha mucho tiempo cualesquier decidores y trovadores de estas partes, agora fuesen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa.

Pero hay un momento en que la escuela gallego-portuguesa se extingue y el centro poético se desplaza a Castilla. Aunque iniciado algunos años atrás, ese proceso se ha cumplido en los comienzos del siglo XV. La fecha de 1350, cuando moría el conde de Barcelos y legaba a su sobrino Alfonso XI de Castilla "un livro de cançôes", puede entenderse como simbólica de la transmisión del testigo de la primacía poética a Castilla. El propio Alfonso XI, hacia 1339, escribía ya un poema en castellano dedicado a su célebre amante doña Leonor de Guzmán:

En un tiempo cogí flores
del muy noble paraíso,
cuitado de mis amores
y del su fermoso riso;
ca siempre vivo en dolor
y ya lo no puedo sofrir;
más me valiera la muerte
que en este mundo vivir...

Desde entonces comienza una intensa actividad poética en castellano, que cubre todo el final de la Edad Media y que, según los cálculos más recientes, cuenta con unos setecientos poetas y más de siete mil composiciones poéticas. Tal inusitada eclosión literaria estuvo favorecida, sin duda, por la expansión de una sociedad cortesana que incorpora la poesía a sus hábitos y ocupaciones, con una concepción cada vez más trascendente y artística de ella. El prólogo del *Cancionero de Baena*, el *Prologus Baenensis*, marca ya ese nuevo concepto de la poesía frente al puro divertimiento cortesano, al definirla como un arte elevado y sutil para el hombre cultivado, que haya frecuentado cortes, que sea cortés, agudo y se finja enamorado:

> El arte de la poetría e gaya ciencia es una escritura e composición muy sutil e bien graciosa (...) es arte de tan elevado entendimiento e de tan sutil ingeño que la no puede aprender ni haber ni alcanzar ni saber bien ni como debe, salvo todo omne que sea de muy altas e sutiles invenciones e de muy elevada e pura discreción e de muy sano e derecho juicio, e tal que haya visto e oído e leído muchos e diversos libros e escrituras e sepa de todos lenguajes, e aún que haya cursado cortes de reyes e con grandes señores e que haya visto e platicado muchos hechos del mundo, y finalmente que sea noble hidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso e que tenga miel e azúcar e sal e aire e donaire en su razonar, e otrosí que sea amador e que siempre se precie e se finja de ser enamorado (...)

Esa cuantiosa producción poética se nos ha transmitido en unas colecciones de textos que conocemos con el nombre de *cancioneros*. Aunque a veces se utiliza el término *cancionero* con un sentido muy amplio, podemos considerar con propiedad que existen unos setenta cancioneros que contienen un número de composiciones suficientemente representativo (en torno a las veinticinco) para calificarlos de tales.

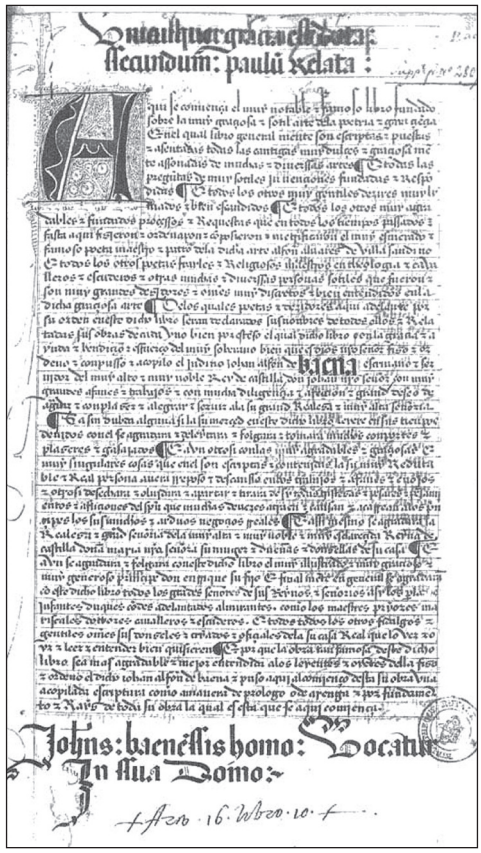
Los cancioneros son de diferentes tipos y características: hay cancioneros manuscritos y cancioneros impresos, cancioneros colectivos y cancioneros individuales. Los cancioneros manuscritos suelen ser espléndidos códices escritos en pergamino, con bellas miniaturas, adornos y dorados de diversos motivos en los folios, y un texto en letra muy cuidada, por lo general, humanística redonda, con iniciales y orlas a varias tintas. Todo ello indica su alto destino cortesano o incluso regio, como podemos apreciar, por ejemplo, en el *Cancionero de Estúñiga*, en el de *Roma*, en el de *Venecia* o en el propio *Cancionero de Baena*. En cambio, la utilización del papel, sin adornos ni iniciales y una sola tinta, o la presencia de varios copistas, denota por lo común un destino menos elevado para el códice.

Por lo general, estos cancioneros colectivos se formaron en las cortes reales o nobiliarias a través de un complicado proceso, que no siempre conocemos bien, pero que a veces permite emparentar unos cancioneros con otros. Muchos de ellos se basan en lo que se ha llamado una "tradición nuclear" e integran una colección de poesías, creada más o menos al azar; esto es, usan-

do los materiales y núcleos poéticos más generales que se tenían a mano (quizá cuadernos, cartapacios, cancionerillos) y añadiendo algunas obras producidas en el ámbito local. Así hacen el navarro *Cancionero de Herberay* o el napolitano *Cancionero de Estúñiga*, que recogen un núcleo de unos cuarenta poemas comunes a otros cancioneros castellanos, al que añaden otra larga serie producida en aquellas cortes particulares, ya sea la de Leonor de Navarra ya la de Alfonso V de Nápoles. Otros cancioneros siguen un criterio que se ha llamado "clasificado", y constituyen así una recopilación organizada con un criterio selectivo, sobre la base de autores, temas y géneros.

1.2. Poetas del *Cancionero de Baena*

Este último es el criterio utilizado en el *Cancionero de Baena*, el cancionero más antiguo de todos, recopilado por Juan Alfonso de Baena en torno a 1430 para el rey Juan II de Castilla y su esposa, la reina doña María, a quienes fue ofrecido en febrero de 1445. En realidad, los poetas que se recogen en él (unos cincuenta y casi seiscientas composiciones) pertenecen a un período poético anterior, de manera que lo que viene a reflejar la obra es la poesía de fines del siglo XIV y primeros años del XV, cuando se está produciendo el abandono del gallego por el castellano y comienzan a introducirse modas francesas e italianas. El criterio que Baena siguió en la ordenación de los poetas fue el de la configuración de una especie de galería poética, distribuida por autores (con rúbricas o encabezamientos extensos, que contenían muchas veces un resumen biográfico y una explicación de la escritura del poema) y, dentro de cada uno de ellos, los géneros que habían cultivado, aunque ese orden se complica en el caso de los poemas colectivos (como las preguntas y respuestas poéticas), en los que tienen que intervenir consecutivamente diversos autores.



Poetas representativos de las dos tendencias o escuelas del *Cancionero de Baena* son Villasandino e Imperial.

Alfonso Álvarez de Villasandino desempeñó oficio de poeta durante más de medio siglo, en las cortes sucesivas de Enrique II, Juan I, Enrique III y Juan II. Forma parte del más antiguo grupo de trovadores castellanos, junto a Pero Ferrús, Macías, Garci Fernández de Gerena o el Arcediano de Toro, sobre los que todavía pesa la tradición poética gallego-portuguesa. La obra de Villasandino comprende unos doscientos poemas, muy variados en formas y temas, que vienen a constituir una animada crónica poética personal y de la corte. Muchos fueron compuestos por encargo, como el solicitado por el adelantado Pero Manrique "cuando andaba enamorado de su mujer", o el dirigido a María de Cárcamo, manceba de Enrique II, escrito todavía en una lengua híbrida de gallego y castellano:

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de doña María de Cárcamo, manceba que fue del dicho rey don Enrique.

¡Biva sempre ensalçado
o Amor maravilloso,
por el qual, sin duda, oso
dezir que só enamorado!
Amor, Esforço e Ventura,
en concordia, sin errança,
todos tres con gran mesura
guarnesceron miña lança.
Amor me deu esperança,
Esforço noble osadía,
Ventura, que al mundo guía,
me faz'amar e amado.
Desque me vi garnescido
de arnés de tal valía,
omne de o mundo nascido
non ovo tanta alegría.
Longe de toda folía
vi ante os ollos meus
una rosa que fiz'Deus
fermosa de alto estado.
Cuando ben mirei su gesto,
seu falar e noble riso,
lindo rostro, claro, onesto,
aire, luz de Paraíso,
entón quise e ela quiso
que foise seu servidor;
ésta teño por señor,
de otro ben non he cuidado.
Ésta siempre será ley:
que meresce ser servida,
e jamáis partiréi
miña entención complida.

Ora veña morte o vida
non faría otra mudança,
pois l'amo con lealtança
e non por fol gasallado.
Ya todo ben pensamento
será sempre en aquela
que per seu merescimiento
chaman todos linda estrela;
si es dona o donzela,
por mí non será sabido
fasta el mal ser abenido
e eu ledo e muy pagado.

A veces estos poemas cobraban un tono difamatorio, como el decir "contra una dueña deste reino por manera de la afear e deshonrar, por ruego de un caballero que gelo rogó muy afincadamente, por cuanto la dicha dueña no quiso aceptar sus amores". Muy numerosas son, en cambio, las composiciones laudatorias, casi siempre con petición de favor, como las dirigidas al infante don Fernando por la victoria de Antequera, o las escritas en loores y petición de ayuda a Juan II, en demanda de aguinaldo al rey, suplicando merced a la reina doña Catalina, o en loor de la ciudad de Sevilla que le recompensará con algunos favores:

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez a la dicha cibdad de Sevilla, e fízogela cantar con juglares otra Navidad e diéronle otras cien doblas.

Linda sin comparación,
claridad e luz de España,
plazer e consolación,
briosa cibdad estraña,
el mi coraçón se baña
en ver vuestra maravilla,
muy poderosa Sevilla,
guarnida d'alta compaña.
Paraíso terrenal
es el vuestro nombre puro;
sobre cimiento leal
es fundado vuestro muro,
onde bive Amor seguro
que será siempre ensalçado;
si esto me fuer' negado,
de maldizientes non curo.
Desque de vos me partí
fasta agora, que vos veo,
bien vos juro que non vi
vuestra egual en aseso;
mientra más miro y oteo
vuestras dueñas e donzellas,
resplandor nin luz de estrellas
non es tal, según yo creo.
En el mundo non ha par
vuestra lindeza e folgura,
nin se podrían fallar
dueñas de tal fermosura;
donzellas de gran mesura,
que en vos fueron criadas,
éstas deven ser loadas
en España de apostura.
Una cosa que non es
–si en vos fuesse, sería
más guarnido vuestro arnés
de plazer e de alegría–:
que la flor de gran valía
en el mundo ensalçada,
si fiziesse en vos morada,
vuestro par non avería.

Francisco Imperial es el poeta más importante de la llamada segunda escuela del cancionero, en la que se incluyen también Fray Diego de Valencia, Ferrán Manuel de Lando, Diego y Gonzalo Martínez de Medina, Ruy Páez de Ribera y Ferrán Sánchez de Talavera. Nacido hacia 1372, era natural de Génova y morador de Sevilla, donde en 1404 desempeñaba el puesto de lugarteniente del almirante de Castilla y donde desarrolló su actividad poética hasta 1409, fecha probable de su muerte. Su obra recorre varias etapas, a lo largo de las cuales va ensayando diversos experimentos poéticos tratando de imitar también distintos modelos literarios. Sus primeros poemas, anteriores a 1404, son decires amatorios, en los que la tradición gallega y castellana se ve enriquecida con motivos de la poesía cortés francesa y del estilnovismo italiano. Hay algún poema alegórico, como el que narra la visión de cuatro damas en un vergel, las cuales personifican a Castidad, Humildad, Paciencia y Lealtad. También interviene en una controversia poética sobre el tema de Fortuna, con motivo de la sustitución que promueve Enrique III del condestable Ruy López Dávalos por Pedro de Frías. De esa etapa el poema más famoso y polémico, a juzgar por el número de réplicas que tuvo entre los contemporáneos debido a lo arriesgado de sus hipérboles religiosas, es el compuesto por amor y loores de una hermosa dama sevillana, a la que llamó *Estrella Diana*, y vio un día "yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Santa Ana fuera de la cibdat":

> *Este dezir fizo el dicho Micer Francisco Imperial por amor e loores de una fermosa muger de Sevilla que llamó él* Estrella Diana*, e fízolo un día que vido y la miró a su guisa, ella yendo por la puente de Sevilla a la iglesia de Sant' Ana fuera de la cibdad.*

Non fue por cierto mi carrera vana
passando la puente de Gudalquevir
atán buen encuentro, que yo vi venir
ribera del río, en medio Triana,
a la muy fermosa Estrella Diana,
cual sale por mayo al alba del día,
por los santos passos de la romería.
¡Muchos loores aya Santa Ana!
E por galardón demostrarme quiso
la muy delicada flor de jazmín,
rosa novela de oliente jardín,
e de verde prado gentil flor de liso.
El su gracioso e onesto riso,
semblante amoroso e viso suave
propio me paresce al que dixo "Ave"
cuando embiado fue del Paraíso.
Callen poetas e callen autores,
Omero, Oracio, Vergilio e Dante,
e con ellos calle Ovidio *De Amante*
e cuantos escrivieron loando señores,

que tal es aquesta entre las mejores
como el lucero entre las estrellas,
llama muy clara a par de centellas
e como la rosa entre las flores.
No se desdeñe la muy delicada
Eufregimia griega, de las griegas flor,
ni de las troyanas la noble señor
por ser aquesta atanto loada;
que en tierra llana e non muy labrada
nasce a las vezes muy oliente rosa:
assí es aquesta gentil e fermosa
que tan alto meresce de ser comparada.

(*novela*: nueva; *al que dixo Ave*: Gabriel; *Eufregimia*: Ifigenia, hija de Agamenón, pretendida de Aquiles; *de las troyanas la noble señor*: Helena)

También son de entonces los poemas dedicados a doña Angelina de Grecia, misteriosa dama de procedencia oriental que recibe Enrique III como regalo de Tamerlán en 1403, así como otras dos composiciones dedicadas a Isabel González, manceba del conde de Niebla. De 1405 es el *Decir de los siete planetas*, en celebración del nacimiento del rey Juan II, una visión alegórica en la que los siete planetas ofrecen al recién nacido cada uno una doncella que simboliza una de las virtudes, que deben adornar el buen gobierno del príncipe. En el poema se combinan elementos dramáticos y narrativos, y podríamos considerarlo la primera construcción alegórica de amplios vuelos de Imperial, en la que aún prevalece la imitación de obras francesas, como el *Roman de la Rose*, sobre la *Commedia* de Dante. Pronto, sin embargo, se impondrá ésta en poemas como el que comienza "Vuestra llaga, amigo, es incurable", que introduce una serie de consideraciones sobre la predestinación, con argumentos tomados del *Purgatorio* dantesco y aplica el nombre de "Beatriz santa" a la teología.

En el *Decir de las siete virtudes*, de 1407, es ya plena la imitación dantesca y esencial el empleo del endecasílabo. El poema consta de cincuenta y ocho coplas de arte mayor y representa una visión del poeta en la que se ve transportado al paraíso terrenal, el alma de Dante viene a su encuentro y le invita a que le acompañe para contemplar las siete estrellas, que simbolizan las siete virtudes, al tiempo que le hace reparar en las siete sierpes que les han acompañado hasta el arroyo que rodea el paraíso, y que representan a los siete pecados capitales. Dante se encarga de explicar al poeta toda la simbología de virtudes y pecados, para lanzar a continuación una dura invectiva contra la ciudad de Sevilla, denunciando que las siete sierpes anidan en su seno y oscurecen la luz de las estrellas. No obstante, profetiza la reinstauración de la Justicia a cargo del que es ahora "niño moçuelo" (Juan II) y el castigo de los abusos y desmanes:

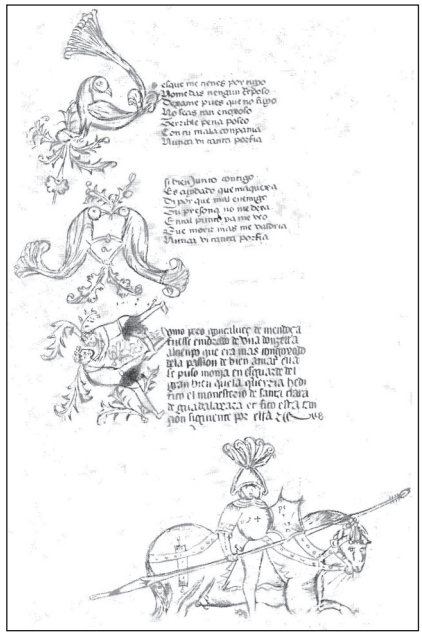
Dezir de Micer Francisco a las siete virtudes

El tiempo perder pesa a quien más sabe
e dende aqueste principio yo tomo;
non es menester que por mí se alabe,
a me laudandum non sum sufficiens homo,
non en tanto nin en cuanto nin en como.
Empero loando el principio tomado,
por yo non estar un día ocupado,
de la mi edad non aún en el somo.
Cerca la ora qu'el planeta enclara,
al oriente, que es llamada Aurora,
fuéme a una fuente por lavar la cara
en un prado verde que un rosal enflora;
e ansí andando, vínome a essa ora
un grave sueño, maguer non dormía,
mas contemplando la mi fantasía
en lo que el alma dulce assabora (...)
Era en vista benigno y suave,
e en color era la su vestidura
ceniza o tierra que seca se cave,
barva e cabello albo sin mesura.
Traía un libro de rica escriptura,
escripto todo con oro muy fino,
e començava "En medio del camino",
e del laurel corona e centura (...)
La cuarta de las cuatro e la setena
Sardanápala ha nombre propiamente;
de suzios vizios nunca se enfrena
e deleita en ellos muy vilmente.
El fedor dellas, fijo, ciertamente
el aire turba tanto sin mesura,
en nuestro regno, que la fermosura
de aquestas dueñas non vee la gente.
¡Oh cibdad noble, pues te esmeraste
en todo el regno por más escogida,
que destas sierpes una non dexaste,
que todas siete en ti han guarida!
Vergüença vergüence, tú mal regida,
vergüença vergüence e espelunca,
que luengo tiempo ha que en ti nunca
passó la lança nin fue espada erguida (...)
Mírate, ciega, mírate el seno,
mira tus faldas, después el regaço,
mira las riendas e mira el freno
si en ti queda sano algún pedaço.
Miémbrate, triste, que eres gran braço
de todo el regno, siquiere ave duelo
de la adolecencia del niño moçuelo,
e guarda, guarda, guárdate del maço (...)
A los tus sucesores claro espejo
será ¡mira! el golpe de la maza,
será ¡mira! el cuchillo bermejo
que cortará doquier que falle raça;
estonces luzirá en toda plaça
la cuarta dueña de aquestas estrellas
e cantarán todas estas donzellas:
"¡Biva el Rey do justicia ensalça!"

(*a me laudandum non sum sufficiens homo*: "no soy yo el hombre indicado para alabarlo"; *fuéme*: me fui; *maguer*: aunque; *assabora*: saborea; *"En medio del camino"*: es el verso con que comienza la *Divina Commedia* de Dante; *centura:* cinturón; espelunca: cueva; *miémbrate*: acuérdate; *siquiere ave duelo*: siquiera ten compasión)

El poeta prosigue el viaje con su guía hasta llegar al empíreo, donde contempla la rosa celeste. Terminada la visión, despierta en un jardín con la *Divina Commedia* en sus manos. El poema, como se advierte, es la obra en que Imperial lleva a cabo su creación más ambiciosa, asentada sobre una sólida construcción alegórica, una lengua elaborada llena de cultismos y alusiones cultas, en un metro elevado, y todo bajo la imitación de Dante como modelo. Ésta se refleja sobre todo en la visión alegórica y el viaje sobrenatural acompañado del guía y maestro, así como en la exposición de un orden mo-

ral de virtudes y pecados y su proyección en la situación política del reino, aparte de infinidad de recursos estilísticos y el intento de imitar el endecasílabo italiano.



1.3. El *Cancionero de Palacio*

Representativo de la actividad poética de la corte castellana de Juan II es el *Cancionero de Palacio,* que puede fecharse entre 1437 y 1442. Se trata de una amplia colección, de unos cuatrocientos poemas, recopilados sin un orden sistemático, de manera que se suceden nombres de autores y poemas, carentes también de ordenación temática. El cancionero refleja el ambiente aristocrático y cortesano de la corte de Juan II de Castilla, también con referencias a la corte aragonesa y las campañas italianas de Alfonso V. Domina en la colección el tema amoroso y quedan bastante relegados los temas graves didácticos y morales. Sí hay, en cambio, presencia del tema histórico, no muy frecuente en los cancioneros. Recoge composiciones de autores muy diversos, desde el propio rey Juan II y el condestable don Álvaro de Luna a los miembros más ilustres de la nobleza.

Del rey Juan II se incluyen cuatro composiciones, todas de amores, entre ellas esta canción quejándose del poder del Amor. Se trata de una canción elegantemente compuesta, de una sola estrofa, con todas sus partes bien marcadas (pie, mudanza, vuelta y estribillo):

Amor, yo nunca pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hasta agora que lo sé.
Pensaba que conocido
te debía yo tener,
mas no pudiera creer
que eras tan mal sabido,
ni tampoco yo pensé,
aunque poderoso eras,
que podrías tener maneras
para trastornar la fe,
hasta agora que lo sé.

De la clase nobiliaria, se recogen poemas juveniles de don Fadrique, conde de Trastámara, del infante don Pedro de Portugal, de don Alfonso Enríquez, almirante de Castilla. De éste se incluyen canciones de amores "de amar e non ser amado" y poemas, como el *Vergel del pensamiento*, muy repetido en cancioneros, diálogo consigo mismo sobre su dedicación al amor, o el *Testamento de amores*, donde cita a diversas damas de la corte que le homenajearán en su muerte de amor. Hay asimismo poemas de la familia Mendoza: del joven Íñigo López y de don Diego Hurtado, su padre. Hay también abundante poesía de caballeros cortesanos, como Francisco Bocanegra, doncel de Juan II; Suero de Quiñones, el famoso mantenedor del paso honroso en el puente del Órvigo; Juan Pimentel, conde de Mayorga; Fernando de Guevara, también doncel del rey; y un poeta elegíaco, Juan Agraz, que canta la muerte del conde de Mayorga (1437) y la del conde de Niebla. Hay caballeros parciales de don Álvaro, como Juan de Merlo, Gómez Carrillo de Acuña, Alonso de Córdoba y Juan de Silva. Muy representado aparece Juan de Torres, con más de treinta composiciones entre canciones y decires amorosos breves.

Junto a ellos, hay poetas más conocidos y de oficio: nombres ilustres del pasado anterior (Imperial, Villasandino, Macías), otros del presente (Juan Rodríguez del Padrón y sus *Siete gozos de amor*, a los que aspira y ahora se le niegan), otros que pasarán con Alfonso V a Nápoles y hasta algún poeta ajuglarado de humilde extracción (Martín el Tañedor). Un poeta aragonés, que frecuentó también la corte castellana fue Pedro de Santa Fe, hijo del converso Esperandeu. Fue protegido de Alfonso V, a quien acompaña en 1420 en su primera expedición a Italia, de cuando datan varios poemas recogidos en el cancionero en los que describe aquellas jornadas. También le acompañó en su incursión a Castilla para auxiliar al infante don Enrique, prisionero de Juan II. No marchó definitivamente a Nápoles con Alfonso y se quedó en las cortes peninsulares.

Entre los poetas que luego se trasladarían a Nápoles y continuarían su carrera poética, se encuentra Juan de Dueñas, que primero pasó de Castilla a Aragón, desde donde intercambia versos con Íñigo López de Mendoza, y luego a la corte de Navarra. Sus poemas en el cancionero son galantes, de amores, sin alegorías pero sí comparaciones con los héroes caballerescos (Tristán, Amadís, Oriana, Apolonio); el más célebre de los que se le conocen, la *Nao de amores,* lo escribirá preso en Nápoles. Juan de Tapia también pasaría de Castilla a Aragón y allí se alistaría en la expedición napolitana (1432); antes, como refleja nuestro cancionero, deja escritas algunas canciones de amores. Suero de Ribera también dejó aquí poesías más bien primerizas, como el villancico que comparte en atribución con Santillana, o un breve fragmento de una primera versión de su *Misa de amores*.

Por todo lo dicho, el *Cancionero de Palacio* se nos revela como un cancionero de gran importancia en la historia de la lírica del XV, que refleja la poesía que se cultivaba en la corte de Juan II, una poesía galante y mayoritaria-

mente de tema amoroso. Como vendrían a ejemplificar los poemas del propio Juan II, esa es la tónica dominante en el cancionero: poemas de amores, en los que el caballero poeta se queja del poder del amor llegando a invocar retóricamente la venida de la muerte, exalta la belleza de su dama y se duele de sus rigores, o intercambia versos sobre reflexiones y conocimientos de amor con otros poetas. Es decir, juego galante de toda la sociedad cortesana en torno a esa gran convención que es el amor cortés. Sin que falte algún poema mucho más descarnado y sensual, como esta sorprendente canción de Pedro de Caltraviesa, en la que desea el cuerpo desnudo de su dama, que compara con Eva arrojada del paraíso:

Como echaron del paraíso,
señora,
a Eva por pecadora,
vos querría ver agora
en mi poder emproviso.
Habría placer, sin duda,
si fuese hoy el día
que vos viese yo desnuda
en el lugar que querría;
señora,
mi corazón con vos mora,
vuestro es, en vos adora,
pues Amor así lo quiso.
Fin
Dulce flor de paraíso,
desque vos no vi ni veo,
noche y día con deseo
pierdo gasajado y riso.

1.4. El *Cancionero de Estúñiga* y la poesía en la corte de Alfonso V

La poesía de la corte de Alfonso V el Magnánimo, en Nápoles, la recoge, por su parte, el *Cancionero de Estúñiga*. Éste se hubo de recopilar algo después de la muerte de Alfonso (julio de 1458), ya en tiempos de su heredero Ferrante, puesto que a él y a hechos de entonces alude algún poema. En realidad, debería decirse que refleja sólo parcialmente la actividad poética de aquella corte de Alfonso, quien, tras pacificar el reino, fue protector de humanistas, músicos y poetas. La poesía, sin embargo, estuvo allí dominada por el gusto castellano, sin que en los poetas prendieran mucho

los modos italianizantes. El cancionero recoge efectivamente, en ese momento, el gusto poético de aquella corte y mantiene en la materia poética recopilada una parte "nuclear" común a los cancioneros castellanos, en la que se agrupan poetas sancionados por el gusto general (como Juan de Mena o el Marqués de Santillana), a quienes imitarán muchos de los poetas del entorno de Alfonso, y poemas castellanos diversos.

Se trata ahora de una poesía algo más evolucionada que la del *Cancionero de Palacio*, también de tema amoroso, pero ya con predominio del decir sobre la canción. Esto es, con predominio del poema extenso, discursivo, en que el poeta analiza más detenidamente los afectos de amor y reflexiona acerca de la pasión amorosa, sobre la impresión ligera y fugitiva de la galante canción de amores.

Está compuesta esta parte por poemas que se repetirán en los sucesivos cancioneros, y muchos llegarán incluso al *Cancionero General*. Así ocurre con los poemas lamentatorios de Lope de Estúñiga ("¡O cabo de mis dolores!", "¡O triste partida mía!"), o composiciones de Juan de Mena, que ya aparece en la nómina de poetas y va a extender este estilo de queja y meditación amorosa ("¡Guay de aquel hombre que mira!", "Ya no sufre mi cuidado"). De semejante factura son poemas de Santillana, como la *Querella de amor*, el *Infierno de los enamorados* o el *Triunfete de amor*, de Juan de Dueñas (*La nao de amor*), y de Juan Rodríguez del Padrón (los *Siete gozos de amor*, el *Planto de Pantasilea*). Lugar aparte ocupa el poeta de origen catalán Pere Torrellas, quien, con sus *Coplas sobre las calidades de las donas* (seguramente dirigidas en tono desenfadado a doña Juana, reina de Nápoles: "vos sois la que desfazéis / lo que contienen mis versos"), inaugura la poesía misógina y abre un extenso debate poético en el que participarán Suero de Ribera, Gómez Manrique, Antón de Montoro y Hugo de Urriés.

Sobre la parte 'nuclear' del cancionero hay añadidos de asuntos y noticias locales, muchos poemas que se refieren a circunstancias de la corte napolitana. Hay lógicamente numerosas alusiones a Alfonso V y sus hechos de armas, como en el *Romance por la señora reina de Aragón*, en la composición que comienza "Tú venciste al rey africano / e otro rey nascido en Galia [Luis III], / tú venciste por tu mano / el mejor reino de Italia", o en la canción de Juan de Andújar "Nunca jamás vencedor / al mundo fue tan ardido". Hay poemas sobre los amores del rey con Lucrecia d'Alagno, bella dama napolitana, cantados por Juan de Tapia o por Carvajal. Otros que hacen referencia a representantes de la nobleza napolitana, como los condes de Aderno, dama Gatula, Minutela Margarita mujer de mosén Gallarte (todos recordados en un decir de Suero de Ribera), numerosas damas napolitanas (introducidas por Juan de Tapia en otro decir). Hay alusiones a la derrota de Ponza, por el mis-

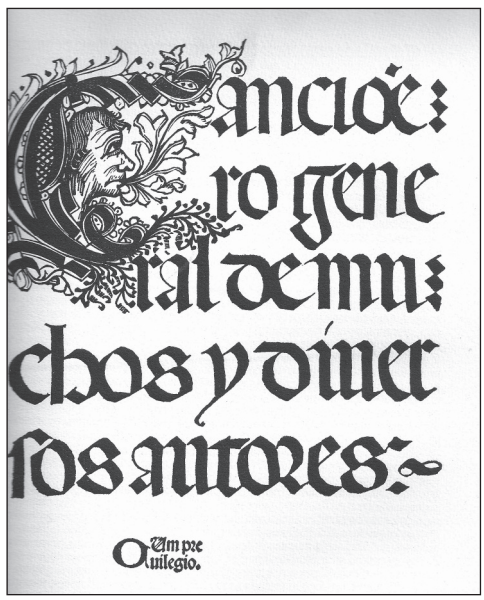
mo Juan de Tapia, que escribe un poema desde la prisión de Génova, adonde fueron conducidos los derrotados en la batalla ("Ya yo vi gente vencida / a vencedores vencer, / vi justicia se perder / por batalla mal regida"); o a las sublevaciones y desafecciones que ya se produjeron durante el reinado de Ferrante.

1.5. Otros cancioneros. El *Cancionero General*

Aparte estos cancioneros colectivos, que acabamos de ver, hay también en el siglo XV numerosos cancioneros individuales, colecciones personales de poetas como el Marqués de Santillana, Gómez Manrique, Fernando de la Torre, Juan Álvarez Gato, que normalmente en su inicio deben su existencia a la propia voluntad del autor. Esta tradición continuó con los cancioneros individuales impresos, como el de fray Íñigo de Mendoza, el de fray Ambrosio Montesino, el del Comendador Román o el de Juan del Encina. El más importante es seguramente el recopilado de su propia poesía por el Marqués de Santillana hacia 1456, a ruego de su sobrino Gómez Manrique.

La imprenta modificaría notablemente la transmisión de la poesía cancioneril. Aunque ya no pudo imprimirse mucho de lo que había manuscrito y los cancioneros quedaron guardados en anaqueles y bibliotecas particulares, de algunos poetas principales, como Mena, Santillana y Jorge Manrique, llegaron a imprimirse varias de sus obras, y de otros, como fray Íñigo de Mendoza o Juan del Encina, prácticamente todas.

La gran publicación poética en estos primeros tiempos de la imprenta fue el *Cancionero General*, de Hernando del Castillo. Después de un laborioso período de recopilación de materiales y tras asociarse con el impresor Cristóbal Cofman y el mercader italiano Lorenzo Ganoto, Castillo publicó la obra en Valencia en 1511. Ante el notario Juan Casanova, el 22 de diciembre de 1509, quedó estipulado que Castillo cobraría el veinticinco por ciento de la venta de los mil ejemplares de tirada, ya que figuraba como autor. Se tardó un año en imprimir el tomo de 242 folios de texto, a tres columnas, que apareció el 15 de enero de 1511.



Como él mismo cuenta en el prólogo, Castillo fue compilando el cancionero a lo largo de los veinte años que pasó al servicio del Conde de Oliva y fue recogiendo los poemas que pudo de diversas partes y de diversos autores, desde los tiempos de Juan de Mena a su presente. No sabemos las fuentes que manejó ni qué cancioneros manuscritos pudo tener en cuenta. Sí nos dice que no siempre eran los verdaderos originales, también parece que su criterio era publicar lo no editado de los autores (como en el caso de Jorge Manrique). Es significativo también el criterio de ordenación de la materia poética que sigue. Frente a la ordenación por autores, más común, Castillo distribuye el libro por secciones y géneros poéticos (canciones, decires, obras de burlas, etc.) y, dentro de cada una de esas secciones, va colocando la obra de los diferentes autores, aunque no siempre es claro ni respetado ese orden.

Antonio Rodríguez Moñino describe así el contenido, un tanto desorganizado, del cancionero:

> Repasemos ahora, con rapidez casi esquemática, los grupos del *Cancionero* por su orden. Contiene el primero las *Obras de devoción y moralidad*; en total, cuarenta y seis, de quince poetas (...) El segundo grupo, según las indicaciones que nos suministra Hernando del Castillo en su prólogo, debería estar constituido por *Obras de amores*, pero la realidad es muy otra, puesto que el contenido no responde en absoluto al propósito. Es una selección por autores que comprende veintiséis poetas con un total de doscientas treinta poesías (...) Ocupa el tercer grupo los folios 122 a 131, y está constituido por las *Canciones*, en su mayoría lindísimas y desde luego una de las partes del libro que conserva mayor fragancia poética a través del tiempo. De aquí ha salido en general lo que pasó a las antologías y florilegios modernos como ejemplo de la lírica del siglo XV. Casi siempre constan las piezas de dos partes: una, la canción propiamente dicha o pie, y otra, en la cual se glosa el concepto en la primera vertido, concluyendo generalmente con repetir uno o dos versos de aquélla. A partir del folio 131 comienzan los romances con glosas y sin ellas. Tiene extraordinaria importancia para nosotros esta sección, porque puede considerarse como el embrión del *Cancionero de romances*, s.a., como ya apuntó –y demostró– hace muchos años el maestro Menéndez Pidal. Los poemitas que aquí van con glosa, a veces extensa, están despojados de ella al pasar al volumen de Martín Nucio Viene luego, en las *Invenciones y letras de justadores*, una gran cantidad de estas ingeniosidades añejas, poco gratas al paladar contemporáneo. Más lo es la sección siguiente, en la cual los motes, generalmente un verso suelto, van glosados en una canción amorosa casi siempre: las hay muy bellas de Quirós, Soria, Jorge Manrique, don Juan Fernández de Heredia, etc. Siguiendo el orden prefijado continúa nuestro *Cancionero* con los *Villancicos* y las *Preguntas*. (...) [A continuación] constituyendo las secciones octava y novena del volumen, se ha incluido un gran número de poesías que manifiestan bien a las claras cómo el primitivo plan ha sufrido una variación. Todo lo contenido en estos folios es, pudiéramos decir, *extra-vagante* (...) Finalmente, concluye el volumen con las *Obras de burlas*, sección perfectamente definida, en la cual hay gracia, burlas, chocarrería y hasta brutal rijosidad; no creemos que en el siglo de oro se haya estampado un conjunto tan obsceno como el que integra estos folios (Antonio Rodríguez Moñino, introducción al *Cancionero General*, Madrid, Real Academia Española, 1958, pp. 17-18)

El libro alcanzó enseguida un gran éxito comercial y pronto hubo copias y continuaciones. Hacia 1513, Jacobo Cromberger imprimía en Sevilla el

Cancionero llamado guirnalda esmaltada de galanes, de Fernández de Constantina, cuyos noventa folios son prácticamente una copia directa, aunque desordenada, de nuestro cancionero. Castillo, por su parte, decidiría publicar una segunda edición que, con numerosas adiciones (entre ellas, un importante grupo de poetas valencianos) y supresiones, apareció también en Valencia, en la imprenta de Jorge Costilla, en 1514. El éxito se extendió a Portugal, donde García de Resende publicó su *Cancioneiro General*, en 1516, en Lisboa, que es una colección de poesías originales portuguesas paralela a la compilación castellana. El *Cancioneiro General* se editó varias veces más a lo largo del siglo: una tercera edición se hizo en Toledo, por Juan de Villaquirán, en 1517; la cuarta fue también en Toledo, por el mismo impresor, en 1520; la quinta, igualmente en Toledo, Ramón de Petras, 1527; nuevas ediciones surgieron en Sevilla, Juan Cromberger, 1535 y 1540; y Amberes, Martín Nucio, 1557 y 1573. Numerosos cancionerillos se fueron desgajando independientemente de sus folios y algunos pliegos sueltos también extrajeron de allí sus materias.

Dentro de las muchas novedades que ofrece el *Cancionero General*, cabe señalar que es la primera gran recopilación poética que nos documenta una poesía compuesta por mujeres. Por sus folios desfilan, en efecto, damas de la corte como la marquesa de Cotrón, Catalina Manrique, Marina Manuel, autoras de ingeniosas invenciones y motes, y la más sobresaliente, Florencia Pinar, de la que documenta unas cuantas apasionadas canciones amorosas.

2. POETAS DE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO

2.1. Gómez Manrique

Es uno de los poetas más representativos de la poesía de cancioneros en la segunda mitad del siglo XV. Como otros nobles letrados de su época, supo combinar la dedicación literaria con la actividad política y militar. Era hijo del adelantado don Pedro Manrique y hermano del conde de Paredes, don Rodrigo, a quien secundó en sus empresas políticas. Partidario de los infantes de Aragón, militó siempre frente a don Álvaro de Luna. Con Enrique IV fue decidido defensor de las aspiraciones del infante don Alfonso, apoyó luego los derechos de la princesa Isabel y defendió su matrimonio con Fernando de Aragón. Los Reyes Católicos le nombraron corregidor de Toledo donde, aparte de frenar la actuación partidista del arzobispo Alfonso Carrillo, llevó a cabo una política pacificadora de protección a los conversos y de reedificación de obras públicas.

Como poeta, fue autor de una amplia e interesante obra, transmitida en un cuidado cancionero que recopiló él mismo a instancias del conde de Benavente. Muchas de sus composiciones son de tema amoroso, ya utilizando la habitual

canción lírica, ya por medio de alegorías muy de época como la *Batalla de amores* o la *Carta de amores*. Otras son composiciones de loores, como la dirigida a la reina doña Juana, o las dedicadas a su propia esposa, doña Juana de Mendoza, entre las que merece especial mención la *Consolatoria* por la muerte de dos de sus hijos en el breve espacio de cuatro meses:

¡Oh qué materia tan dina
de encomendar al papel
dio la justicia divina,
cuya sola melecina
es la clemencia de Aquél
que con mano rigurosa,
de mis pecados sañuda
y de piedad desnuda,
me hizo llaga tan cruda
en parte tan dolorosa!
Mas ¿qué lengua hablará
con llaga tan dolorida
o cuál mano tal será
que sin temblores podrá
tomar la pluma teñida,
para recontar aquí
mis amargas aflicciones,
mis angustias, mis pasiones
y prestar consolaciones
a quien amo más que a mí? (...)
¡Oh señora de mi vida
y sin duda más amada
y con más razón querida!
De pensar cuán afligida,
cuán triste, cuán angustiada
debe tu merced estar
y con cuán justas razones
acreciento mis pasiones,
mis grandes tribulaciones.
¡Siento tanto tu pesar! (...)
Tu dolor es el que siento,
tu dolor es el que duele;
este dobla mi tormento,
este no me deja tiento
para que yo te consuele.
Que tan angustiado padre,
a quien Dios por su pecar
ha querido lastimar,
¿cómo podrá consolar
a tan afligida madre?
A quien estos doloridos,
amargos tragos mortales

y pesares tan crecidos
es cierto que son venidos
por las culpas paternales.
Pues si por éstas, señora,
eres sin hijos quedada
tan triste, tan lastimada,
¿cómo serás consolada
por la mano matadora?
Tú, señora, los pariste,
contigo bien se criaron;
si te han dejado triste
en mi desdicha consiste:
en esta no se lograron.
En esta permitió Dios
fuésemos así heridos,
no pudiendo ser punidos
mis pecados tan crecidos
sin lastimar a los dos.
A mí porque merecí
los azotes que me da;
a ti, señora de mí,
porque merezcas aquí
la gloria que te dará.
Pues si usa de clemencia,
amada mujer, contigo,
y de justicia comigo
en me dar este castigo,
debemos haber paciencia.
Mas con todo nuestro afán
traigamos a nuestras mientes
cómo nos dice San Juan:
"Hijos de Dios llamarán
a los que fueren pacientes".
¡Oh, qué troque tan llenero,
si bien pensar lo queremos:
pues que hijos no tenemos,
que de padres nos tornemos
hijos de Dios verdadero!
Y que no sufriendo mal
estos golpes lastimeros,
de la su gloria eternal
y del reino celestial
seamos sus herederos.
Y de ser antecesores
de nuestros hijos mortales,
en esos angelicales
asientos luciferales
nos tornemos sucesores.

Cultivó también la poesía de circunstancias, satírica o de alabanza, e intercambió versos con numerosos poetas de la corte, como Juan de Mazuela, Diego de Saldaña, Pero Guillén de Segovia, Pedro de Mendoza, Juan Hurtado o su tío el Marqués de Santillana. Al lado de todo ello escribió asimismo una poesía ética, más profunda y atormentada, que ha sido la más estimada por la crítica. De carácter elegíaco son la *Defunsión del noble caballero Garci Laso de la Vega*, en coplas de arte mayor, y el *Planto de las virtudes e poesía por el magnífico señor don Íñigo López de Mendoza*.

De proyección política y moral son las *Coplas para el señor Diego Arias de Ávila*, en que fustiga severamente la política del contador mayor de Enrique IV y alecciona sobre la vanidad de las glorias terrenas; la *Exclamación y querella de la gobernación*, aguda crítica de la situación social bajo el reinado de Enrique IV; y el *Regimiento de príncipes*, extenso poema alegórico dirigido a los Reyes Católicos a manera de tratado doctrinal en verso sobre el buen gobierno de la monarquía. Digamos, por último, que también asumió la tarea de continuar las *Coplas de los pecados mortales*, de Juan de Mena, incluyendo la reprensión poética de los tres pecados, gula, envidia y pereza, que aquél había dejado sin concluir.

Gómez Manrique es también autor de algunas piezas dramáticas, tenidas por uno de los primeros testimonios del teatro castellano, como son la *Representaçión del Nasçimiento de Nuestro Señor*, las coplas *Fechas para la Semana Santa*, o los momos en honor del príncipe Alfonso con motivo de su mayoría de edad y los momos al nacimiento de un sobrino suyo.

Un núcleo poético de gran interés es éste que se forma en torno a Gómez Manrique, bajo el mecenazgo y protección de Alonso Carrillo, arzobispo de Toledo. Supone este grupo la continuación de una poesía docta y renovada, conforme a las directrices marcadas por Santillana y Mena. Además de la familia Manrique, a ese círculo estuvo estrechamente vinculado el poeta Pero Guillén de Segovia. Relación más esporádica tuvieron poetas como Juan de Valladolid, Antón de Montoro, Juan Álvarez Gato o Rodrigo Cota.

2.2. Antón de Montoro

Nacido en Montoro (Córdoba), en 1404, y muerto probablemente en Sevilla, hacia 1477, es un poeta cuya actividad se extiende por los reinados de Juan II, Enrique IV y los Reyes Católicos. Las pocas noticias que de él conocemos proceden casi todas de sus propios versos. Así, su fecha de nacimiento aproximada, por un poema dedicado a la reina Isabel en el que afirma tener setenta años, o su condición de converso, a la que aluden muchos de sus poemas y otros a él dirigidos, o su oficio de sastre o ropero, igualmente mencionado en su poesía. En su testamento se dice que era aljabibe (ropavejero) y se ha supuesto que podría haber sido sastre, quizá de nobles y cortesanos,

dadas las buenas relaciones con algunos de ellos y la acumulación de cierta riqueza que se desprende de su testamento.

Montoro tuvo una larga actividad poética y se relacionó con numerosos poetas y personajes de la época, de manera que muchos de sus poemas han podido sobrevivir por la calidad e importancia de la persona a la que iban dirigidos. Una gran parte de su producción parece compuesta en Córdoba, donde vivió, y hace referencia al paso de sus interlocutores por esta ciudad. Aparte algunos poemas ocasionales contra Pere Torrellas, Rodrigo Cota o Juan Agraz, las diatribas más enconadas las mantiene con el Comendador Román y con Juan de Valladolid. Al primero lo acusa de haberle plagiado unos versos dirigidos a una dama, a lo que Román contesta aconsejándole que vuelva a su oficio de ropero y acusándole de creencias y prácticas judaizantes. Montoro a su vez pone en duda el origen de Román llamándole moro y sospechando también de su gran conocimiento de las prácticas judaicas. La diatriba con Juan de Valladolid, surgida porque sus versos habían obtenido recompensa del cabildo de Córdoba, es la de dos conversos que se injurian mutuamente por su ascendencia hebrea, insulto étnico frecuente en la España del siglo XV, en el que se mezcla lo risible con un sentimiento de amarga autodegradación.

Montoro buscó también la relación con círculos que defendían a los conversos o que al menos eran indiferentes. Especial relación parece que mantuvo con don Pedro Fernández de Córdoba, señor de Aguilar, padre del Gran Capitán, que seguramente fue su protector al igual que lo fue luego su primogénito Alonso de Aguilar. También tuvo buen trato con el condestable Miguel Lucas de Iranzo y el obispo Alfonso Carrillo. Sus versos revelan que mantuvo buenas relaciones con Juan de Mena, el Marqués de Santillana y Gómez Manrique, quien lo defiende de Juan Poeta. Debido a la persecución y expulsión de que fueron objeto los judíos de Córdoba en 1473, tras los alborotos promovidos contra ellos por Alonso Rodríguez, muchos se refugiaron en Sevilla. Entre ellos probablemente iba Montoro, cuyos poemas ahora se duelen de aquellos hechos. Con motivo de la matanza de Carmona en 1474, habrá nuevas quejas de Montoro y algún duro poema contra Rodrigo Cota en respuesta a su *Epitalamio burlesco* criticando la burla que allí hacía Cota de los de su propia sangre:

Señor, do virtud acata,
sed persona conocida;
que quien de su sangre trata,
quien a sí mismo se mata,
¿a quién puede dar la vida?

En muchos otros poemas Montoro se queja de la persecución y acoso a los conversos. Uno de los más significativos es el dirigido a la reina Isabel, donde se lamenta con amargura e ironía de que, a pesar de su fe y sus prácticas devotas (alabanzas a la Virgen y al Creador, rezos y misas) y culinarias

(adoración a las ollas de tocino), inequívocamente cristianas, no cese su discriminación como confeso (judío converso), por lo que pide a la Reina, con cierto sarcasmo, que acabe ya ese hostigamiento por lo menos hasta el fuego del invierno por Navidad (aludiendo quizá, en nota de humor negro, a las quemas de judíos en los autos de fe):

¡Oh Ropero, amargo, triste,
que no sientes tu dolor!
¡Setenta años que naciste
y en todos siempre dijiste
Inviolata permansiste
y nunca juré al Criador!
Hize el Credo y adorar
ollas de tocino grueso,
torreznos a medio asar,
oír misas y rezar,
santiguar y persignar
y nunca pude matar
este rastro de confeso.
Los inojos encorvados
y con muy gran devoción
en los días señalados
con gran devoción contados
y rezados
los nudos de la Passión,
adorando a Dios y Hombre
por muy alto Señor mío,
por do mi culpa se escombre,
no pude perder el nombre
de viejo, puto y judío.
Pues, alta Reina sin par,
en cuyo mando consisto,
gran razón es de loar
y ensalzar
la muy santa fee de Cristo;
pues Reina de gran valor,
que la santa fee crecienta,
no quiere Nuestro Señor
con furor
la muerte del pecador,
mas que biva y se arrepienta.
Pues Reina de gran estado,
hija de angélica madre,
aquel Dios crucificado,
muy abierto su costado,

con vituperios bordado
e inclinado,
dixo: "Perdónalos, Padre".
Pues, Reina de auctoridad,
esta muerte sin sosiego
cese ya, por tu piedad
y bondad,
hasta allá por Navidad,
cuando sabe bien el fuego.

Después de este poema a la Reina Católica prácticamente desaparece su rastro y nada volvemos a saber del Ropero.

2.3. Diego del Castillo

Es un poeta menos conocido, pero muy representativo de la poesía de mediados de siglo, nacido en torno a 1420 y muerto hacia 1480. Su obra se encuentra dispersa en diversos cancioneros, aunque la mayor parte de sus poemas hubieron de componerse en Nápoles, adonde se trasladó Castillo en su juventud, acompañando a Alfonso el Magnánimo, tal vez ya en 1435. De por entonces son sus primeros versos, recogidos en los cancioneros napolitanos, y algo anterior debe de ser, todavía en Aragón, un poema dirigido al poeta catalano-aragonés Pere Torrellas, a quien ensalza y reconoce como maestro, en tanto que éste elogia en Castillo su juventud, elocuencia y saber. Los poemas más importantes los escribió en torno a la muerte de Alfonso V (1458), reinando ya su hijo Ferrante: la *Visión sobre la muerte del rey don Alfonso*, un extenso poema en arte mayor; otro algo más breve, también en arte mayor, *Sobre los amores del rey de Aragón con madama Lucreçia antes que el rey moriese, por mandado del rey don Fernando su fijo, loando los actos virtuosos entre ellos pasados*; y un decir consolatorio a la reina doña María, que comienza "Parténope la fulgente".

El poema sobre la muerte del rey don Alfonso es una visión alegórica en una pavorosa noche en medio de una gran tempestad, en la que aparecen las Parcas y la espantable Artropus amonesta con indignación a los mortales y dirige luego su discurso al Rey, a quien recuerda su frágil condición humana y la inexorabilidad de su muerte. Intervienen a continuación los criados y servidores, que lloran tan lamentable pérdida, en tanto que la reina viuda doña María invoca a la muerte. Artropus indignada toma la palabra como juez que ha dictado sentencia y nada la puede cambiar. A la Reina la emplaza a su propia muerte, y a los criados recrimina igualmente sus llantos y les razona su personal proceder. Abandonado el cuerpo del Rey en un pobre lecho, sólo le queda la compañía de la voz del poeta, quien lamenta el olvido en que ahora los demás le han dejado

y le anuncia, sin embargo, que no se olvidará su memoria ni decrecerá su fama. Se trata, pues, de un poema culto y elevado, en la línea de la *Comedieta de Ponza* del Marqués de Santillana, que también tenía como protagonista a Alfonso V.

El poema *Sobre los amores del rey de Aragón* es una composición escrita por encargo de Ferrante, ya muerto Alfonso, loando la virtud de sus amores con la famosa dama napolitana Lucrezia d'Alagno, que cantaron otros poetas de la corte. Pero, en tanto que esos poetas buscaron la justificación de los amores de Alfonso en su adecuación al código cortés, Castillo sustenta todo el planteamiento sobre la doble condición del rey como vicario de la divinidad y como hombre. Esa doble condición es la que ha posibilitado los amores de Alfonso y la que los ha sublimado. Como hombre, ha podido compartir "los mundanales casos de amor" y como rey, por su dignidad más que humana, los ha ennoblecido y dignificado. Por último, el poema que comienza "Parténope la fulgente" está construido como una carta consolatoria de Parténope (el antiguo nombre de Nápoles) a la reina doña María, con motivo de la muerte de su marido el rey Alfonso, en la que la propia ciudad describe su desolación y trata de consolar a la reina.

Tras su estancia napolitana, que no sabemos cuándo concluiría, Castillo regresaría a España, donde se integra en el círculo toledano formado en torno a Gómez Manrique y a Alonso Carrillo. Para Gómez Manrique escribe un poema dedicándole encendidos elogios. Otro poema de entonces son las *Coplas que fizo Diego del Castillo al coronista del rey don Enrique*. Poema que plantea un problema de identidad: si escribe el poema para Diego Enríquez del Castillo, cronista de Enrique IV, o si él mismo es el cronista de Enrique IV (y hay que leer *el* en lugar de *al* en la rúbrica del poema). Es sugestiva la idea de que se trate de una misma persona e imaginar que, a su regreso de Nápoles, Castillo se integrara como cronista en la corte del sobrino de Alfonso el Magnánimo. El poema, por lo demás, consiste en una larga serie de consejos en lenguaje sentencioso y proverbial, en los que el poeta recomienda a su destinatario un comportamiento prudente. Tales consejos se diluyen en una larga sarta de refranes, que hacen muy inconcreta la situación referencial del poema. No obstante, creemos que debe tener que ver con los continuos enfrentamientos políticos y militares del arzobispo Carrillo, partidario del príncipe Alfonso, y el rey don Enrique, en los que intervino activamente su cronista. En el marco de esos acontecimientos, en 1467, la casa de Enríquez del Castillo, en Segovia, fue asaltada y requisados sus escritos. Por el contenido de éstos, él llegó a ser condenado a muerte, aunque no se ejecutaría la sentencia. Como consejero del rey, Enríquez intervendría con frecuencia en los asuntos de Toledo y recogería en su crónica duras recriminatorias contra los enemigos rebeldes. En ese ambiente histórico deben situarse estas *Coplas al coronista del rey don Enrique*.

2.4. Fray Íñigo de Mendoza

Nacido en Burgos, hacia 1424 y muerto en Valladolid, hacia 1507, es uno de los más conspicuos representantes de la poesía religiosa de finales de la Edad Media. Era descendiente de la ilustre rama de los Mendoza y, por parte de madre, de la influyente familia de conversos García de Santa María. Vivió un tiempo en la corte de Enrique IV y, por lo que parece, llevó una vida mundana escasamente edificante. Abandonadas esas inclinaciones juveniles por una vida más piadosa, su rectitud moral y religiosidad contribuyeron a que la reina Isabel, con quien mantuvo siempre una relación de confianza, le nombrara su predicador y limosnero. En 1495 se retiraba al convento de San Francisco en Valladolid, donde probablemente había tomado antes el hábito franciscano y al que ya siempre estaría vinculado. De su vida no tenemos datos posteriores a 1502, fecha en la que firma algunos documentos de su orden y participa en las disputas entre dominicos y franciscanos sobre la Inmaculada Concepción. Por testimonio de fray Francisco de Ávila, sabemos que en 1508 ya había fallecido.

Su principal obra poética son las *Coplas de Vita Christi*, que gozaron de gran aceptación y se editaron más de diez veces desde 1482. La obra fue compuesta en varias y sucesivas redacciones. La primera redacción se llevaría a cabo hacia 1467, se conserva sólo en testimonios manuscritos y relata distintos episodios de la vida de Cristo, tomados de los evangelios canónicos, como la Natividad, la Circuncisión, la Adoración de los Reyes Magos y la historia de los Inocentes. En el relato, en quintillas dobles, se van intercalando además diversas coplas contemplativas, moralizantes y críticas. Especialmente duras son las escritas contra Enrique IV y sus privados y contra los nobles. La redacción definitiva de las *Coplas* sería publicada en Zamora en 1482, por el impresor Antonio de Centenera. En ella amplía los episodios de la vida de Cristo y mitiga la invectiva crítica. Añade así, situándolo antes del relato de los Inocentes, el nuevo episodio de la presentación en el templo y la huida a Egipto, esta vez con elementos de los evangelios apócrifos. Al mismo tiempo suprimirá los pasajes de más severa crítica política eliminando referencias personales.

El cuerpo fundamental de la obra, como se observa, es la materia sagrada, el relato evangélico de la vida de Cristo, en realidad, la infancia de Cristo, pues sólo llega hasta la matanza de los Inocentes. El nacimiento de Cristo va asociado a la idea de pobreza, y la Virgen, segunda figura principal, está vista como partícipe y también desde su dolor y humildad. Junto a esa materia sagrada, hay asimismo una reflexión moral e incluso política, que refleja la preocupación del poeta por su tiempo y por la situación de Castilla. De ese modo, se introducen abundantes digresiones críticas y satíricas, tanto sobre el propio rey, los nobles, los prelados, como sobre los poetas (que en sus canciones llaman dioses a sus damas):

Reprende las pompas y regalos de los grandes con la pobredad y pena del Señor

¡Ay de vos, emperadores!
¡Ay de vos, reis poderosos!
¡Ay de vos, grandes señores,
que con ajenos sudores
traés estados pomposos!
¡Oh grandes, cuán de llorar
es a vos lo del pesebre!
¡Oh pobreza singular!
¿Quién te puede contemplar
que su soberbia no quiebre?
¡Oh locos desvariados,
si pensáis, por ventura,
que de ser muy delicados
que viváis tan regalados
os demanda la natura!
¡Oh cegado entendimiento,
llégate al pesebre y vey
en su tierno nacimiento
cuán poco regalamiento
ha de menester el rey!
¡Oh niño recién nacido
de dos reales linajes!
¡Cuán regalo conocido
son al cuerpo endurecido
nuestros delicados trajes
cuando tus miembros sagrados
con tan poco se comportan:
¡oh grandes, cuán condenados
son en esto los brocados
que los vuestros sastres cortan! (...)
Traen truhanes vestidos
de brocados y de seda;
llámanlos locos perdidos,
mas quien les da sus vestidos
por cierto más loco queda,
y muchos santos romeros
porque no dicen donaires
con pobreza de dineros
andan desnudos en cueros,
por los campos, a los aires.
En galas y en convidar
que se gasten diez mil cuentos;
pues al tiempo del justar,
¡vía, sastres, a cortar,

y rastren los paramentos!
Y las doblas a montones
que bailen por los tableros,
mas las santas religiones
que pasen tres mil pasiones
a falta de limosneros.
¡Oh dolor digno de lloro,
que las entrañas lastimas!
¡Oh tan perdido tesoro!
¡Colorar las vigas de oro,
de seda vestir las rimas,
y los pobres lacerados
mostrar las carnes al cielo,
andar los desventurados
hambrientos, envergonzados,
teniendo por cama el suelo!
¡Oh Señor, di cuál bondad
detiene la tu justicia!
¡Oh Señor, cuál piedad
enfrena la crueldad
que merece tal malicia!
Mas mucho temo, Señor,
o me engaña el pensamiento,
que les dejas por peor
el su pomposo dulzor
como el del rico avariento.

El célebre episodio del Nacimiento, que ocupa casi cuarenta coplas, ha sido particularmente estudiado, debido a su importancia en el desarrollo del teatro castellano. En él se sirve el autor de rituales tradiciones líricas y dramáticas para la noche de Navidad, que vierte a su poema narrativo. El diálogo de los pastores en una lengua rústica artificialmente creada sobre cierta base dialectal, tendría a partir de entonces una larga proyección, ya que sería la forma de expresión habitualmente usada por el pastor en todo el teatro del Renacimiento:

Comiença la revelaçión del ángel a los pastores

Pasemos de los señores,
qu'el ángel dellos pasado
es ya ido a los pastores,
pobrezillos peccadores,
a do están con su ganado.
Andemos, aína, andemos,
con congoxoso deseo,
porque a tal hora lleguemos
que todos juntos cantemos

"Gloria in exçelsis Deo".

Corramos por ver si quiera
aquella gente aldeana
cómo se turba y altera
en ver de nueva manera
en el aire forma humana,
diziendo con grand temor
el uno al otro temblando:
«¡Cata, cata, Juan Pastor,
y juro a mí, peccador,
un ombre viene bolando!» .

Responde el otro pastor

«¡Sí, para Sant Julián,
ya llega somo la peña!
Purre el çurrón del pan,
acogerm'é a Sant Millán,
que se me eriza la greña,
y mi muça colorada,
para que, si a mí se llega,
por que no me haga nada,
le haga la revellada
a huer de la palaçiega» .

Respondió el otro pastor

«Yo lo veo, prometo a mí,
de que puedo aquellotrar
que del día en que nasçí
yo nunca tal cosa ví,
nin pastor deste lugar.
Daca, yérguete, Minguillo,
enantes que él nos vea,
y nuestro poco a poquillo
por tras este colladillo
vamos dillo al aldea».

Habla el otro pastor

«A la he, bien lo querría,
mas estoy tan pavorido
que mudar no me podría,
segund es la medrosía
que en el cuerpo me ha metido.
Y tanbién si, mientras vamos,
bolando desapareçe,
cata, Juan, dirán que entramos

que borrachos estamos
o qu'el seso nos fallesçe».

Replícale el otro

«¿Tú eras hi de Pascual,
el del huerte coraçón?
¡Torna, torna en tí, zagal,
sé que no nos hará mal
tan adonado garçón!
Pónteme aquí a la pareja
y venga lo que viniere,
que la mi perra bermeja
le sobará la pelleja
a quien algo nos quisiere.
Y si de aquí nos mudamos
a dezillo a la villa,
por mucho que nos corramos,
como crees, Domingo Ramos,
buela como aguililla.
Mas paresçe mejor es
convidallo a un presado
y sabremos bien quién es,
porque quiçá después
espantarnos ha el ganado».

Respondió el otro pastor

«¡O, pésete mal grado!
Calla, calla, Juan Pastor,
que si es algund peccado
que viene así asombrado
a meternos en pavor...
Mas ponte la tu çamarra,
la que tienes de holgar,
y tiempla bien tu guitarra,
y yo con una piçarra
començemos de bailar.
Saquemos el cucharal
y tanbién mi caramillo,
y llamemos a Pasqual,
porque nunca vio atal,
y a su hermano Minguillo;
mas juro a mí, peccador,
que me tiene aquellotrado,
que ni sé si es encantador
o si ombre malhechor,
que todo estó espantado» (...)

Mendoza es autor también de abundante poesía religiosa vinculada a la piedad y tradición franciscana, que, como la de otros miembros de la orden, busca más la emoción y compasión que la edificación en la severidad del dogma. Son así poemas que se refieren a los gozos de la Virgen y a la Encarnación, pero sobre todo se inspiran en los episodios de la muerte de Cristo: la última cena, el camino del Calvario y la Verónica, o la angustia de la Virgen al pie de la Cruz.

A los Reyes Católicos dirigió varios poemas de contenido político, en los que se adscribe a su causa y trata de marcarles algunas directrices de gobierno. A la reina Isabel va dedicado el *Dechado del Regimiento de príncipes*, un breve espejo de príncipes en verso. Se trata de una no muy compleja ni desarrollada alegoría política, en la que, sobre las labores del dechado ejemplar y modélico, se entreteje la exposición doctrinal acerca de las virtudes de justicia, fortaleza y templanza, a las que corresponden respectivamente el bordado de una espada, de una torre y de una brida.

Al rey Fernando, por su parte, va destinado el *Sermón trobado*, que se publicó con la *Vita Christi* en 1482. En él exhorta al rey a imponerse sobre sus enemigos y a dominar Castilla, al tiempo que censura a quienes no reconocen a los nuevos reyes y se han aliado con Portugal. A los mismos impulsos y motivaciones responden las *Coplas en que declara cómo por el advenimiento destos muy altos señores es reparada nuestra Castilla*, escritas por aquellos años y dirigidas a ambos monarcas.

Obra discutida viene siendo la *Justa entre la Razón y la Sensualidad*, poema alegórico en que sigue las *Coplas de los pecados mortales* de Juan de Mena y que le censuró jocosamente, por encargo del rey Fernando, el poeta Pedro de Cartagena, primo suyo, acusándole no sólo de plagio, sino de haber dirigido un poema, que él considera licencioso, a la reina Isabel y en él haber confesado públicamente sus inclinaciones. Muestra también de un cierto espíritu ambiguo y contradictorio, que en muchos aspectos descubrimos en Fray Íñigo, debatiéndose entre un abierto vitalismo mundano y la severidad del moralista, son sus doce *Coplas en vituperio de las malas hembras, que no pueden las tales ser dichas mugeres*, contrapuestas a otras doce *En loor de las buenas mugeres, que mucho triunfo de honor merecen*, irónica recriminatoria y exaltación a la vez de la condición de la mujer.

Se le han atribuido asimismo las famosas *Coplas de Mingo Revulgo*, poema alegórico y pastoril que encierra una dura sátira contra Enrique IV y su mal gobierno (véase más abajo el capítulo III). La atribución a Fray Íñigo basa precisamente uno de sus argumentos en que las *Coplas* utilizan también aquella lengua rústica que el franciscano usa en el pasaje del Nacimiento de su *Vita Christi*. Por su acerada crítica contra el rey y su tono apocalíptico, sin embargo, más propio ha parecido atribuirlas al círculo de Alonso de Palencia.

2.5. Fray Ambrosio Montesino

Es un escritor franciscano de la época de los Reyes Católicos. Nacido en Huete (Cuenca), a mediados de siglo, en el seno de una acomodada familia, de origen converso, profesó en el convento de la orden franciscana de su localidad y pronto era miembro del convento de San Juan de los Reyes en Toledo, fundado en 1476 por Isabel la Católica. Enseguida le vemos introducido en la corte, donde, protegido por la reina, fue confesor y predicador real, cargo en el que sucedió a Fray Hernando de Talavera. En 1512 fue nombrado obispo de Sarda, en Albania (*in partibus infidelium*). Murió en Madrid, hacia 1514.

Escribió abundante poesía religiosa, en la línea de la nueva devoción de su época, es decir, una poesía inspirada fundamentalmente en el Evangelio y en los episodios de la vida de Cristo, y no en las tradicionales vidas de santos, como se había venido haciendo en los siglos anteriores. Muchas de sus composiciones son poemas extensos, en sucesión estrófica, en los que narra aquellos episodios evangélicos. Otras, las más originales, son composiciones más ligeras y breves, canciones, romances y villancicos, inspiradas normalmente en estribillos populares, que él reelabora a lo divino. Los temas tratados son los más característicos de la piedad franciscana: episodios de la vida de Cristo y de la Virgen, que tienen que ver con su nacimiento (adoración de los pastores y los Reyes, huida a Egipto y sucesivos milagros y prodigios) y con su pasión y muerte (la lanza de Longinos, la Verónica, el cuerpo desnudo y llagado). También como moralista no deja de dar cabida a una cierta crítica social y de costumbres, cuyos temas más frecuentes son la exaltación de la pobreza, la denuncia en términos genéricos del poder y la riqueza, o la sátira de los comportamientos de los clérigos y de las mujeres.

La primera obra que publicó fueron las *Coplas sobre diversas devociones y misterios*, hacia 1485, cuando debía de ser hombre de mediana edad, en las que recogía su primera producción poética. De esos últimos años del siglo fue también su traducción de las *Meditaciones* de San Agustín, que sólo se conocen en manuscrito. En línea con aquella nueva devoción y por encargo de los Reyes Católicos, Montesino tradujo al castellano la *Vita Christi* del cartujo Ludolfo de Sajonia. La obra la fue redactando en los distintos conventos de su orden que fue recorriendo (Cifuentes, Huete, Granada), se publicó en cuatro volúmenes, en Alcalá de Henares entre 1502 y 1503, y alcanzó una gran difusión. En 1508 publicó un *Breviario de la inmaculada concepción de Nuestra Señora*, obra hoy perdida. Ese mismo año, también en Toledo, se publicó su *Cancionero de diversas obras de nuevo trovadas*, edición definitiva de sus composiciones poéticas.

Los poemas del *Cancionero*, dedicados muchos a personas de la nobleza, particularmente damas y religiosas, revelan que Montesino ha ampliado su círculo de influencias. Convertido en poeta favorito de la reina Isabel (a quien

todavía consuela con un poema en su última enfermedad) y en predicador del rey Fernando, proyectaría su obra de traducciones, sermones y poemas al servicio de la Corona y de la Iglesia. En ese orden, una obra suya de notable importancia son las *Epístolas y Evangelios por todo el año con sus doctrinas y sermones*. Partiendo del antecedente de *Los Evangelios y Epístolas* de Gonzalo García de Santa María, Montesino lleva a cabo una traducción fragmentaria de la Biblia, que tuvo gran difusión en aquellos años. La editó primero en 1512 y una segunda vez en 1527, con el añadido de nuevos sermones. En tiempos de prohibición de la lectura de los textos sagrados en lengua vulgar, como eran aquéllos, la traducción de Montesino pasó a ser una obra fundamental y un texto muy leído y manejado. La editó Juan de Molina para la corte virreinal de Valencia, la leyeron los alumbrados del círculo de Pedro Ruiz de Alcaraz, donde seguramente la conoció Juan de Valdés, que recomienda su lectura, y fue prohibida en el Índice inquisitorial de 1559.

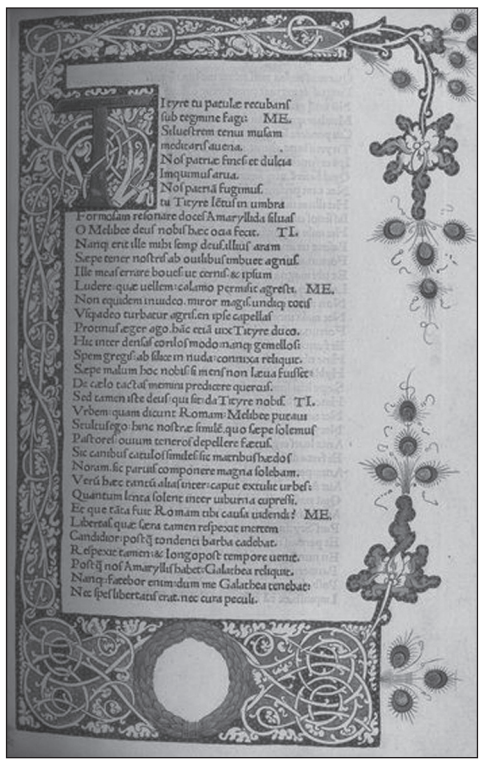
2.6. Juan del Encina

Nació en torno a 1469, en Salamanca, donde estaba avecindado su padre, Juan de Fermoselle, zapatero de oficio, que en 1489 aún vivía "frontero de las Escuelas". De sus seis hermanos, Diego, el mayor de ellos, sería catedrático de música en la universidad y Miguel alcanzaría el puesto de racionero y capellán de coro en la catedral. Juan cursó estudios universitarios y se graduó de bachiller en leyes, al tiempo que también se ordenaba de menores, lo que en el futuro le iba a permitir aspirar a diversos beneficios eclesiásticos. En las aulas salmantinas recibiría instrucción latina de Antonio de Nebrija, y allí seguiría también cursos de retórica y de música. Alternando con sus estudios, en 1484 entró de mozo de coro en la catedral y, en 1490, ascendió a capellán, cambiando por entonces su apellido paterno por el de Encina, con el que ya siempre se firmaría y sería conocido.

En sus años de vida universitaria, fue también paje del maestrescuela y cancelario de la universidad don Gutierre de Toledo, quien le introdujo al servicio de su hermano don Fadrique Álvarez de Toledo, segundo duque de Alba, que se había retirado a su palacio de Alba de Tormes una vez concluida la guerra de Granada. Allí permanecería Encina unos cinco años, a lo largo de los cuales ejerció actividades de músico, poeta y de autor e intérprete de obras dramáticas. Al final de su servicio presentó a los duques la compilación de todas sus obras, recogidas en un *Cancionero* que se publica en Salamanca en 1496. Hacia 1497 hubo de dejar definitivamente el palacio de Alba. Por aquellas fechas representaría su *Auto del repelón* en los ambientes estudiantiles de Salamanca, y pondría en escena la *Representación sobre el poder del Amor*, dedicada al príncipe don Juan, quien tras contraer matrimonio con Margarita de Austria visitaba a finales de septiembre la ciudad del Tormes, en la que moría el 4 de octubre de 1497.

En 1498, Encina optaba a la vacante de cantor de la catedral (producida por fallecimiento del maestro Fernando de Torrijos) en competencia con Lucas Fernández, quien era promovido por dos influyentes personajes del cabildo, su tío Alonso González Cantalapiedra y el canónigo Francisco de Salamanca. El apoyo que, por su parte, Encina recibió del arcediano Bernardino López de Logroño hubo de pesar menos en la decisión del cabildo, puesto que en enero de 1499 éste hacía provisión de la plaza en favor de Lucas Fernández y quedaba excluido nuestro poeta, quien, sin embargo, no dejaría de pleitear por ella en años sucesivos desde Roma.

Desengañado tal vez y fracasado, Encina decidió abandonar su patria y trasladarse a Italia en busca de nuevos horizontes. Se estableció en Roma y parece que pronto llegó a introducirse en la corte del papa Alejandro VI, el español Rodrigo Borja, que ocupó el solio pontificio de 1492 a 1503. Enseguida hubo de abrirse paso y alcanzar influencias en aquella corte muy abierta a todo lo español, de manera que en 1500 obtenía ya beneficios en iglesias de la diócesis de Salamanca y hasta conseguía un poder papal sobre la ración de la plaza de cantor de la que años atrás había sido excluido. Sabemos, sin embargo, que el cabildo salmantino volvió a oponer resistencia y apeló tal provisión, con lo que el pleito se prolongó durante varios años, sin que haya llegado a conocerse el fallo definitivo. Sólo es seguro que en 1507 Lucas Fernández no ocupaba ya aquella plaza de cantor. En la corte de Alejandro VI, tal vez fuera introducido por el propio César Borgia, a quien hacia 1500 parece que servía nuestro poeta. A la muerte del pontífice en 1504, se hallaba al servicio del cardenal español Francisco de Lorris, gran aficionado a las artes y a las letras, casi tanto como a los placeres mundanos, quien le acogió en su círculo, le proporcionó alguna canongía y hasta llegó a inscribir su nombre en el cónclave que eligió a Julio II.


Tiyre tu patulæ recubans
sub tegmine fagi. ME.
Silvestrem tenui musam
meditaris avena.
Nos patriæ fines et dulcia
linquimus arva.
Nos patriã fugimus.
tu Tityre lætus in umbra
Formosam resonare doces Amaryllida silvas
O Melibœe deus nobis hæc otia fecit. TI.
Namq; erit ille mihi semp deus illius aram
Sæpe tener nostris ab ovilibus imbuet agnus.
Ille meas errare boves ut cernis & ipsum
Ludere quæ vellem calamo permisit agresti. ME.
Non equidem invideo. miror magis undiq; totis
Vlpadeo turbatur agris en ipse capellas
Protinus æger ago. hãc etiã vix Tityre duco.
Hic inter denses corylos modo natq; gemellos
Spem gregis ab silice in nuda connixa reliquit.
Sæpe malum hoc nobis si mens non læva fuisset
De cælo tactas memini prædicere quercus.
Sed tamen iste deus qui sit da Tityre nobis. TI.
Vrbem quam dicunt Romam Melibœe putavi
Stultus ego huic nostræ similem. quo sæpe solemus
Pastores ovium teneros depellere fœtus.
Sic canibus catulos similes sic matribus hœdos
Noram. sic parvis componere magna solebam.
Verũ hæc tantũ alias inter caput extulit urbes
Quantum lenta solent inter viburna cupressi.
Et que rãta fuit Romam tibi causa videndi? ME.
Libertas quæ sera tamen respexit inertem
Candidior post q tondenti barba cadebat.
Respexit tamen & longo post tempore venit.
Post q nos Amaryllis habet Galatea reliquit.
Namq; fatebor enim dum me Galatea tenebat
Nec spes libertatis erat nec cura peculi.

Durante el pontificado de éste (1503-1513), Encina siguió gozando, pues, de gran favor en la curia romana y, en 1508, recibió del Papa la dignidad de arcediano de la catedral de Málaga, de la que, en abril de 1509 y en nombre de nuestro poeta, tomaba posesión su hermano Pedro de Hermosilla. En enero de 1510, se hallaba ya Encina en su nuevo desti-

no malagueño, aunque pronto surgieron desavenencias con el cabildo, que se resistía a admitirlo en su seno por no estar ordenado de mayores. No obstante, a comienzos de 1512, es comisionado como representante de la clerecía malagueña en el concilio provincial de Sevilla e igualmente era autorizado para emprender viaje a Roma, en donde ya se encontraba en noviembre de dicho año. De esta segunda estancia de Encina en Italia, tenemos la interesante noticia de su actividad dramática en la corte romana, en concreto, en la casa del cardenal de Arborea, el valenciano Jacobo Serra, donde, el 6 de enero de 1513, después de la cena, en presencia de Federico Gonzaga y ante un nutrido auditorio español e italiano, representó una "comedia" (tal vez la *Égloga de Plácida y Victoriano*) en la que él mismo "intervino para exponer la fuerza y accidentes del amor", tal como lo cuenta Stazio Gadio, acompañante del joven Federico, en una famosa carta dirigida al duque de Mantua.

A mediados de 1513 Encina estaba de nuevo en Málaga, desempeñando otra vez funciones de representación del cabildo ante la corte, y al año siguiente, a pesar de la oposición de aquél, que quiso privarle de parte de su beneficio, marchó una vez más a Roma, ahora a la corte de León X. Allí permanecería hasta mediados de 1516, ya que en mayo de ese año recibe en Málaga orden de viajar a Valladolid a requerimiento del obispo Diego Ramírez de Villaescusa. Al año siguiente daba cuenta de su misión al cabildo malagueño y les comunicaba que había sido nombrado 'Subcolector de expolios de la Cámara apostólica'. Desde el 12 de septiembre de 1517, en que de nuevo le vemos viajando a la corte, no hay más noticias de Encina en Málaga. En un documento de 21 de febrero de 1519 aparece ya un don Juan de Zea reclamando el arcedianazgo malagueño, en razón de la permuta que con él había hecho Juan del Encina por un beneficio simple en la iglesia de Morón (el cual hubo de interesar más a nuestro poeta, ya que no obligaba a residencia y le permitiría, por tanto, una mayor libertad de movimientos).

Hacia finales de 1517 o comienzos de 1518 Encina emprendía, en efecto, su cuarto viaje a Italia y poco después se producía un profundo cambio espiritual en su persona. Ya cumplidos los cincuenta de su edad, decide ordenarse sacerdote y celebrar su primera misa en Jerusalén. Se une entonces a la expedición del marqués de Tarifa y, desde Venecia, emprenden viaje por mar a la Ciudad Santa, adonde llegan el 4 de agosto de 1519. Dos días después Encina decía su primera misa, visitaba los santos lugares y velaba tres noches el Santo Sepulcro. El 17 de agosto abandonaban Jerusalén y regresaban a Venecia. El marqués continuó viaje a España, en tanto que Encina se dirigió a Roma, donde escribió, con el recuerdo todavía fresco, la narración en verso de aquellos sucesos que, con el título de *Tribagia o vía sacra de Hierusalem*, se publicaba dos años después en la misma ciudad de Roma y de la que nos ha llegado la impresión que se hacía muchos años más tarde en Lisboa, en 1580, junto a la relación del viaje del citado marqués de Tarifa, don Fadrique Enríquez de Rivera.

Del pontífice León X, obtuvo Encina el cargo de prior de la catedral de León. En su nombre y poco antes del viaje a Tierra Santa, el 14 de marzo de 1519, tomó posesión el canónigo Antonio de Obregón. Nuestro poeta siguió residiendo en Roma, pero a la muerte de León X, en 1521, hubo de decidir abandonar definitivamente Italia y ocuparse de las funciones de su priorato leonés, al que, en efecto, le vemos ya entregado desde 1523. Con escasas ausencias de la ciudad, en León hubo de pasar los últimos años de su vida, que se extinguiría hacia diciembre de 1529 o enero de 1530, fechas en las que era presentado su testamento y se daba posesión a un nuevo prior en la catedral leonesa. Cinco años más tarde, conforme había dejado dispuesto, su cuerpo era trasladado a Salamanca y allí enterrado bajo del coro de la catedral.

La obra artística de Juan del Encina es de las más amplias e importantes de su época. Ensayó todos los temas y géneros poéticos con una extraordinaria variedad y dominio, fue autor de la primera producción dramática consistente de nuestro teatro y fue un destacado músico, compositor de numerosas piezas líricas, sobre todo, villancicos y romances, en las que supo combinar armoniosamente el nuevo estilo de la polifonía europea con la sencillez melódica de la vieja canción medieval.

La obra musical de Encina, conservada en su mayor parte en el *Cancionero musical de Palacio*, se compone de unas sesenta composiciones conocidas, a muchas de las cuales puso también letra. Los tres géneros que cultiva son el romance polifónico, con frases musicales de cuatro versos y ritmo binario; y la canción y el villancico, muy próximas entre sí, ambas con dos secciones musicales, una para el estribillo y la vuelta, y otra para las mudanzas, aunque hay composiciones muy conocidas, como *Fata la parte* o *Caldero y llave, madona*, que se apartan de ese esquema. Las piezas de Encina son a tres o a cuatro voces, distribuidas en tiple, tenor y contra (alto y bajo). Predomina el ritmo ternario, propio de los temas pastoriles, frente al binario que usa para los morales y graves. Es característica asimismo la ajustada adecuación de la melodía al texto, de manera que a cada estrofa o parte viene a corresponder una sección musical y a cada sílaba una nota. Muy interesante es el uso que hizo de la música en su teatro, consistente principalmente en la incorporación de un villancico como final de la pieza dramática. La mayoría son villancicos pastoriles, cantados por los pastores que aparecen en la obra correspondiente, con gran ritmo y musicalidad, plagados de expresiones rústicas, pintoresquismo y colorido.

La obra literaria de Encina, siguiendo el orden y disposición de su *Cancionero*, se abre con el *Arte de poesía castellana*, un breve tratado en prosa sobre teoría poética, uno de los primeros del género en nuestra literatura. De las ideas que expone, son muy significativas, por ejemplo, la proclamación de una edad dorada a la que ha llegado la poesía castellana, la defensa de la antigüedad y excelencias de la poesía, o la concepción de ésta como arte y no como simple disposición natural. Muy ilustrativas son, por otra parte, las variadísimas y sugerentes observaciones sobre metros, recursos poéticos y 'galas de trobar'.

La parte poética del cancionero se inicia con una larga serie de poemas religiosos, varios dedicados a distintas festividades (Natividad, Reyes, Pasión, Resurrección, Asunción), otros a la fundación de algún templo y la mayoría son paráfrasis de himnos litúrgicos, como el *Memeto homo* o el *Salve regina*. A esta serie sigue la *Translación de las 'Bucólicas'*, original traducción en verso de la obra de Virgilio, pero, conforme a los dictados de la exégesis medieval, interpretada y adaptada simbólicamente a los sucesos contemporáneos de la España de los Reyes Católicos.

Dentro del apartado de poesía moral, destacan tres poemas, el *Triunfo de la Fama*, la *Tragedia trobada* y la *Trivagia*, los dos últimos compuestos después del cancionero de 1496. El *Triunfo de la Fama*, dirigido a los Reyes Católicos, es un extenso poema alegórico en el que narra el poeta, en elevado estilo y coplas de arte mayor, su recorrido por la fuente Castalia, donde contempla el cortejo de poetas famosos, entre los que se halla Juan de Mena que le inquiere nostálgico por el tiempo presente y le incita a escribir y caminar hasta que encuentre la casa de la Fama, donde contemplará pintadas las grandes hazañas de los Reyes. La *Tragedia trobada* es también un poema en sonoros versos de arte mayor, en el que llora la prematura y desdichada muerte del príncipe don Juan, que siente profunda y personalmente el poeta, como muestran estos versos:

Estando Castilla en gran perdición,
sembrada de robos por nuestros pecados,
los pueblos perdidos y muy trabajados,
los unos con otros en gran turbación,
dionos Dios reyes de tal perfeción
que fueron remedio de mal tan entero,
dioles Dios hijo varón, heredero,
juntando a Castilla, Sicilia, Aragón.
¡O, quántos plazeres España sintió
en todos lugares haziendo alegrías,
fiestas las noches y fiestas los días
quando el gran Príncipe ya nos nació!
Pariólo nobleza, bondad lo engendró,
de todas virtudes tomó la criança;
él era de España la flor y esperança,
de niño cresciendo su fama creció (...)
Mostró Salamanca tal gozo en llegando
los Príncipes ambos, tan bien recebidos,
que todos andavan en gozo encendidos,
los unos corriendo, los otros saltando,
saltando, bailando, bailando, dançando,
toros y cañas, cien mil invenciones,
bordados y letras, romances, canciones,
los unos tañendo, los otros cantando.
El Príncipe nuestro, precioso, ecelente,
ya reposado en su gran ciudad,
al día tercero sintió enfermedad,
mostrándola poco, no poco doliente;
luego se vio muy triste la gente,

aunque pensavan su mal ser liviano;
creció la dolencia, pensando ser sano,
hasta que vino la muerte presente (...)
¡Qué Príncipe umano, Don Juan el tercero,
qué fe tan entera, qué gran devoción,
qué seso y reposo, qué gran coraçón,
manánimo, justo y muy verdadero!
Polido, muy limpio, cortés, plazentero,
discreto, esforçado, persona muy franca;
dio fin a sus días en su Salamanca,
dexónos llagados de mal muy entero.
¡O Salamanca, y quánto perdiste!
No sin misterio tal nombre cobraste,
bien quedas manca del bien que gozaste
quando a tu Príncipe tú recebiste;
por su mal te vio, por tu mal le viste
y no por su mal, qu'él reina con Dios,
y el bien es por él y el mal es por nos,
¡o triste ciudad, de todas más triste!
En ti que tenías la cumbre y primor
de todas las ciencias y cavallería,
en ti feneció aquel que tenía
de ciencia y milicia muy gran resplandor;
en ti que tenías más fe y más amor
y más procuravas de más le servir,
en ti quiso Dios traerle a morir
por darte más pena, manzilla y dolor.
De mucho dolor estás lastimada,
ya queda por siempre tu gloria perdida,
de todos serás muy aborrecida,
de tuyos y agenos, sin ser tú culpada;
cuitada ciudad, desaventurada,
ya nunca saldrás de mala ventura,
sembraste plazer, cogiste tristura,
entró el bien en ti en ora menguada.
El año y el mes, semana y el día,
el tiempo, la ora y el punto y momento
fue triste, sin dicha, de mucho tormento,
de mucha tristura, de poca alegría;
plazer ya ninguno no tenga osadia
de entrar en ciudad tan llena de llantos;
después que murió la vida de tantos,
la vida que bivo ya no sé si es mía.
Ni sé si me estoy sin mí ni comigo,
si ando en el mar, si en cielo, si en tierra,
si tengo seguro, si paz o si guerra,
si estoy en amor, si soy mi enemigo;
ni bivo ni muero, ni callo ni digo,
ni sé qué me diga, ni puedo callar;
dolor no me dexa poner en hablar
ni dexa estar queda mi lengua consigo (...)

De temática amorosa, por su parte, aunque dentro del estilo grave de la poesía moral que comentamos, es el *Triunfo de Amor*, dedicado a don Fadrique de Toledo, en el que describe el autor su visión de los palacios de Cupido, los bosques de los penados amadores (de recuerdo virgiliano) y el castillo de Venus, en medio de un incesante desfile de personajes mitológicos y de la antigüedad.

La *Trivagia* es un poema más tardío, escrito ya cumplidos los cincuenta años y fruto de una nueva situación espiritual, aunque en la forma aún mantiene el arte mayor, "que más alto suena". En esta ocasión, se trata de un poema narrativo en el que se da cuenta del viaje a Tierra Santa que ha emprendido el poeta en 1519. Seguramente con el recuerdo todavía fresco de los acontecimientos, Encina, a su regreso a Roma, se aprestaría a la redacción del libro. En él, aparte ese proceso espiritual, ascético, lo importante, como en todo libro de viajes, es la narración viajera a lo largo de un itinerario (de Roma a Venecia, Jafa, Jerusalén y, desde allí, a distintas partes de Tierra Santa) y la descripción pormenorizada de lo más nuevo e insólito, que lógicamente aquí se reduce a las cosas sagradas (reliquias, lugares santos, capilla del Santo Sepulcro, sepulcro de la Virgen, ceremonias, etc.). Varios poemas menores, romances y villancicos, completan este ciclo del viaje a Tierra Santa, entre los que resultan ciertamente sorprendentes las *Coplas sobre el año de quinientos y veinte y uno*, compuestas a su regreso de Roma y en las que refleja la calamitosa situación por la que ese año atravesaba España, de guerra en Castilla y Valencia, y hambre en Andalucía:

Año de mill y quinientos
y veinte y uno en España
uvo tantos perdimientos,
tantas plagas y tormentos,
que contarlo es cosa estraña,
por guerra, hanbre y modorra,
sin cosa que las socorra
sino mal que más atize;
la guerra, según se dize,
fue en Castilla por ser horra.
En Castilla Nueva y Vieja,
de León y de Toledo,
no quedó toro ni oveja,
persona brava o sobeja
que en paz pudiese estar quedo;
no avía en ella lugar
que no desease estar
franca y libre y sin señor
y aun sin rey enperador,
aunque se quiera escusar (...)

Y en el reino de Valençia
dizen que tanbién ansí
uvo la misma pendençia;
mas por hanbre y pestilençia
te diré lo que yo vi:
en toda la Andaluzía,
quando de Roma venía,
vi tan gran modorra y hanbre
que a la lengua da calanbre
tentar contar en quantía.
Y si quieres saber quánta,
fue qual nunca fue jamás
y la gente muerta tanta
que su multitud me espanta,
y eran por hanbre los más;
fue tal hanbre que te digo
que yo vi vender el trigo
media carga en çien reales;
infinitos animales
murieron muy sin abrigo (...)
Y en Castilla Vieja y Nueva
de Toledo y de León
todo en guerra se renueva
y toda guerra se prueva,
fuego y sangre a la sazón;
y rovos por todas partes,
y discordias de mill artes
anduvieron por Castilla;
y aun modorra y su manzilla
pasó allá sus estandartes. (...)
Así que este año, a mi ver,
fue muy malo y sin remedio
y a muchos echó a perder,
y de su perverso ser
yo no digo aquí lo medio;
de manera que aqueste año
fue de tanto mal y daño
quanto nunca fue jamás,
y Dios nos guarde de oy más
de otro tal y mal tamaño.

(1521: es el año de la derrota de los comuneros en Villalar; *horra:* libre)

La producción lírica de Encina es la más amplia, rica y sugestiva de toda su obra. Infinidad de coplas, canciones, villancicos, glosas, romances y can-

ciones con sus deshechas, muchos de ellos musicados también por él, le vienen atribuidos en cancioneros poéticos y musicales de fines del siglo XV y en pliegos sueltos del siglo XVI. La siguiente composición es una glosa a un famoso cantarcillo popular de la época:

Coplas por Juan del Enzina a este ageno villancico

¡O castillo de Montanges,
por mi mal te conocí!
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
Conocíte, desdichado
por mi desastrada suerte,
no porque tema la muerte
ni de mí tenga cuidado;
mas me siento lastimado
en verme dentro de ti,
por la triste de mi madre,
que no tiene más de a mí.
Y no me pena perderme,
pues la causa me consuela,
mas es razón que me duela
porque no supe valerme.
Quisiera muriendo verme
delante quien me vencí.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
No muere quien, desque muerto,
dexa la fe por memoria,
que en la muerte está la gloria
y el bivir es desconcierto;
pues amé tan descubierto
muera, si lo merecí.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!
Fin
Assí que quien pena y arde
en amores, si es disereto,
procure tanto secreto
que de sí mesmo se guarde;
porque temprano que tarde
nunca amor secreto vi.
¡Cuitada de la mi madre,
que no tiene más de a mí!

Y esta otra, un villancico glosado:

¡No te tardes, que me muero,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Apressura tu venida,
porque no pierda la vida;
que la fe no está perdida,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Bien sabes que la tardança
trae gran desconfiança;
ven y cumple mi esperança,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Sácame desta cadena,
que recibo muy gran pena,
pues tu tardar me condena,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
La primer vez que me viste,
sin te vencer me venciste;
suéltame, pues me prendiste,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
La llave para soltarme,
ha de ser galardonarme
proponiendo no olvidarme,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!
Fin
Y siempre, quanto bivieres,
haré lo que tú quisieres
si merced hazerme quieres,
carcelero!
¡No te tardes, que me muero!

El tema dominante de estas composiciones es el amoroso, en su habitual marco y convencionalismo cortés, más ágil, condensado y expresivo en las canciones y villancicos, y más pormenorizado y anecdótico en los decires o coplas, como puede apreciarse en esta canción:

Si supiesse contentaros
como sé saber quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.
Soy tan vuestro desque os vi
que ninguna cosa sé,

sino tener con vos fe
sin saber parte de mí.
Assí que si contentaros
supiesse como quereros,
yo ternía sin perderos
esperança de ganaros.

Las alabanzas a la amiga, su retrato físico y moral, el rigor y distancia de la dama, y los distintos afectos de la pena amorosa son motivos que se reiteran una y otra vez en los poemas, sin que falte tampoco su intervención en el debate misógino de época con un alegato contra los que dicen mal de mujeres. Junto a ello, Encina gusta de muy diversos juegos poéticos, desde, por ejemplo, hábiles acrósticos y rebuscados *perqués* a diferentes formas de la alegoría amorosa en justas, testamentos o cartillas de amores. De un delicado tono menor son poemas como el dedicado a una señora que le dio un manojo de alhelelíes o a la dama que le dio un regojo de pan.

Especial relieve cobran también los temas pastoriles, frecuentemente en villancicos dialogados –a veces a lo divino–, a los que trasvasa Encina algunos de los motivos de la poesía amorosa cortesana, cobijando bajo la máscara pastoril sus propios afectos:

¡Ay, triste, que vengo
vencido de amor,
maguera pastor!
Más sano me fuera
no ir al mercado,
que no que viniera
tan aquerenciado;
que vengo, cuitado,
vencido de amor,
maguera pastor.
Di jueves, en villa,
viera una doñata,
quise requerilla
y aballó la pata.
Aquélla me mata,
vencido de amor,
maguera pastor.
Con vista halaguera
miréla y miróme;
yo no sé quién era,
mas ella agradóme.
Y fuesse y dexóme
vencido de amor,
maguera pastor.

De ver su presencia
quedé cariñoso,
quedé sin hemencia,
quedé sin reposo,
quedé muy cuidoso,
vencido de amor,
maguera pastor.
Ahotas que creo
ser poca mi vida,
según que ya veo
que voy de caída.
Mi muerte es venida,
vencido de amor,
maguera pastor.
Fin
Sin dar yo tras ella
no cuido ser bivo,
pues que por querella
de mí soy esquivo,
y estoy muy cativo,
vencido de amor,
maguera pastor.

De gran lirismo son asimismo las canciones y villancicos sacros, especialmente los dedicados a la Virgen. Testimonio del ingenio y habilidades poéticas de Encina son, finalmente, diversos poemas jocosos que le darían gran celebridad. Así, los *Disparates trobados*, sobre el viejo tópico del mundo al revés, la *Almoneda trobada*, donde describe el ajuar de un estudiante que se traslada a Bolonia, o el *Juicio sacado de toda la astrología*, con toda suerte de pronósticos y profecías burlescas.

2.7. Florencia Pinar y otras mujeres poetas

En medio del excepcional panorama poético del siglo XV, es llamativa la casi total ausencia de la mujer como poeta. Sin embargo, a pesar de esa escasa presencia en los cancioneros –siempre habrá, no obstante, que tener en cuenta que éstos no recogieron sino una parte de toda la actividad poética–, no deja de documentarse una poesía femenina que, aunque reducida en número, nos parece muy reveladora en aquel marco de la poesía cortesana.

Los poemas que conocemos van de los comienzos del siglo XV, en la corte de Enrique III, hasta la época de los Reyes Católicos. Intenso fue el papel de la mujer en la corte de Juan II, donde la reina doña María creó un movimiento de defensa de la condición femenina y, frente a los ataques del *Corbacho* del capellán Alfonso Martínez de Toledo (ver más adelante cap. 4, 3.1.1), se escribieron varios tratados

sobre las "claras y virtuosas" mujeres (Alonso de Cartagena, Diego de Valera, don Álvaro de Luna, Juan Rodríguez del Padrón). Pero el momento de mayor actividad poética fue la corte de los Reyes Católicos, cuando se produce un activo movimiento literario y cultural femenino en torno a la reina Isabel y sus damas, varias de las cuales, como la marquesa de Cotrón o doña Marina Manuel, son auténticas musas para los poetas y autoras también de algunos versos.

La primera muestra de poesía femenina que ofrecen los cancioneros es la cantiga puesta en boca de doña **Mayor Arias**, mujer de Ruy González de Clavijo, con motivo de la partida de éste, enviado por el rey Enrique III, el año 1403, en embajada a Samarkanda, corte del gran Tamorlán, rey de Persia (véase más abajo, cap. 4, 2.1). La cantiga es un poema de 113 versos haxasílabos, que en realidad se agrupan en trece estrofas monorrimas en versos de arte mayor, 6+6, con rima interna y estructura zejelesca AA BBBA, en la que el cuarto verso rima en asonante con el estribillo que encabeza y cierra la composición. La estructura zejelesca es muy acertada, pues se trata de un metro ejercitado tradicionalmente en las canciones de ausencia, tanto en la lírica gallego-portuguesa como en la provenzal.

En el poema, la dama, apartada del marido amante y fiel, dirige sus quejas a la mar esquiva por haber sido causante de su separación y de sus penas, al tiempo que le inquiere por el destino de su esposo:

¡Ay, mar brava, esquiva, de ti doy querella,
fázesme que viva con tan gran mansella!
Tenía meus amores: que avía conoscido,
gentil más que flores, onrado marido.
Por servir señores, en ti es metido:
dime adónde es ido, dó volvió la vela.

La mujer recuerda luego los preparativos del viaje: cómo su esposo vivía rico y sosegado en la casa, cómo le llamó el rey para que embarcara en embajada al Tamorlán..., cómo soplaba vendaval la mañana de la partida y cómo deseó ella entonces que hubieran regresado ya a Sevilla:

En su casa estaba rico y sosegado,
ciertas no pensaba de en ti ser metido.
El rey que lo amaba, envióle mandado
que él tenía ordenado en la mar carrera.
Para ir mensajero al rey Tamorlán,
quel daría dinero e un trujamán;
diole marineros y biscocho pan.
Por siempre lo habrán por noble en Castilla.
Vendaval fazía aquesa mañana,
levaban por vía a la trasmontana;
derecho sería de ser en Triana,
si tú hobieras gana, ya fuera en Sevilla.

A partir de ahí el poema toma un sentido religioso y las quejas de la mujer parecen dirigirse a la Virgen, a quien ruega encarecidamente por el regreso del marido y hace promesa de distintos actos piadosos:

Dueña muy honrada, yo te aseguro
hasme baldonada, de nada no curo;
mas esta vegada por buena fe juro
que verná seguro por ti, que eres vela (...)
Yo fago promesa en vosos altares
que si por mi puerta veo a Ruy González,
de sacar de pena dos almas mortales
e vestir dos fraires de fina burneta.

La composición resulta una curiosa combinación de motivos profanos y sagrados. Junto al lamento de mujer enamorada ante la ausencia de su amigo (motivo que emparenta con la lírica tradicional y, de forma más próxima, con las cantigas gallegoportuguesas en cuanto a la presencia del mar como confidente), se manifiestan también sentimientos piadosos de devoción mariana, que venían recorriendo la vida y religiosidad de la época. A todo ello hay que añadir la situación nada frecuente de un amor doméstico (la mujer bien casada y el marido "rico e asosegado"), muy distinto del "amor adúltero" que cantaban los poetas cortesanos. Esa peculiar situación es la que transforma también el habitual tono patético de la queja amorosa en lamento resignado y la que introduce momentos de alguna ternura, al ser evocados, por ejemplo, detalles del pequeño entorno familiar:

Creo en Dios del cielo, en Santa María,
en santo evangelio, que no mentiría
bendición de abuelo que lo trairía
a ver a María que dejó pequeña.

Una interesante muestra de lírica religiosa femenina viene representada por doña **María Sarmiento**. Lamentablemente sólo conservamos de ella un fragmento de diez versos que formaba parte de un poema religioso más extenso, una especie de oración litúrgica, en el momento de la consagración y del *Agnus*:

Señor, tú que me feziste
de nada muger entera (...)
Cordero que a pecadoras
muchas has aconsolado,
a ésta que todas oras
te quiso por abogado,
non le sea denegado
contigo ayuntamiento,
a doña María Sarmiento,
que te ovo ofensado.

Tales versos son suficientes, sin embargo, para descubrirnos un poema de un intenso sentir piadoso, expresado abiertamente desde un alma femenina. Arranca, así, el fragmento con la vigorosa afirmación de esa condición de mujer: "Señor, tú que me feziste / de nada muger entera (...)", y concluye con un conmovedor reconocimiento de los propios pecados y ofensas, por los que pide perdón y consuelo al "cordero divino", rubricando con su propio nombre esa confesión de culpas, en una especie de devoto desplante imprecatorio que viene a revelar una firme y decidida personalidad: "no le sea denegado / contigo ayuntamiento / a doña María Sarmiento, / que te ovo ofensado".

Esta sola muestra conservada nos hace lamentar quizá aún más la pérdida de los versos de María Sarmiento. De ella sabemos que, junto a su marido Fernán López de Ayala, hijo del famoso Canciller Ayala, y compartiendo sentimientos de religiosidad familiar, fue fundadora y protectora de hospitales y conventos (en 1428 fundaron el Hospital de Santiago en Vitoria, en 1435 y 1436 hicieron donaciones al monasterio jerónimo de San Miguel del Monte). Fruto de esa dedicación devota a la que vivió entregada, serían seguramente algunas composiciones religiosas que escribiría para aquellos círculos conventuales y monásticos, cuyo texto, sin embargo, no ha llegado a nosotros.

Tampoco se han conservado los poemas de **Isabel González**, amante del Conde de Niebla, Juan Alfonso de Guzmán (+1396), que es mencionada de forma un tanto enigmática en el *Cancionero de Baena*. A ella dirige Francisco Imperial dos decires poéticos, en los que ofrece algunas noticias de esta dama, a la que también celebra "por amor e loores" exaltando su condición y hermosas cualidades ("Este dezir fizo el dicho Miçer Françisco Imperial por amor e loores de la dicha Isabel Gonçález, mançeba del conde don Johan Alfonso, por quanto ella le avía embiada rogar que la fuese a ver al monesterio de Sant Clemente, e él non osava ir por razón que era muy arreada e graçiosa muger"). En uno de ellos, parece hacer referencia a su dedicación literaria, y afirma que en ella reina la poetría y gaya ciencia en armonía con su belleza:

¡Oh, tú, poetría e gaya çiençia!
¡Oh, dezir rímico engenioso!
¡Oh, tú, rectórica e pulcra 'loquençia
e suavidat en gesto graçioso!
¡Oh, ayuntamiento compendioso!
pues que vos plogo reinar en aquésta,
assí, a Dios graçias, con fe manifiesta,
rindo por ende al Miraculoso.

Pero la más interesante es una composición que le dedica Diego Martínez de Medina, jurado de Sevilla, en la que la califica de excelente poeta y la compara hiperbólicamente con el propio Ovidio:

toda lengua retroçede
e declina su çiençia
ante la vuestra presençia,

muy eçelente poeta,
singular, muy discreta
e de grant magnifiçençia.
Nunca tales poetrías,
diçiones por silogismo
notificó el *Graçismo*,
Catholicón nin Papías.
Las vuestra filosofías
retoricadas e nuevas
vos eligen e dan pruevas
por gentil en vuestros días (...)
¿Quién podría disponer
vuestros dezires perspicuos
e limados e melifluos,
nin a ellos responder?
Creo que sobreseer
quiso Venus en tal caso
de non proveer a Naso
de tan agudo saber.

Martínez de Medina cierra su decir preguntándole si amando sin esperanza se vive con mayor felicidad que renunciando a ello:

si algund omne amando,
sin ninguna esperança,
bive en mayor folgança
que del todo lo dexando.

Curiosamente, después de esos planteamientos, no es Isabel quien da la respuesta sino que la ofrece por ella un fraile anónimo. En tal respuesta, se vienen a rechazar los encarecimientos hiperbólicos anteriores proclamando que sólo en Dios cabe tal perfección y sólo a él es convenible la perfecta sabiduría. En cuanto a la cuestión propuesta, se afirma que lo mejor es seguir la propia voluntad, ya dicte amar aunque no se sea amado, ya dicte vivir fuera de la entrega de amor:

Por ventura, si vos fuerdes
tan pagado de amar
atán mucho en tal lugar
donde nunca bien ovierdes,
o si más plazer sintierdes
en ser vuestro que ajeno,
aquello vos es más bueno
de que más provecho vierdes.

En cualquier caso, estos poemas plantean un problema de no fácil solución. No se entiende bien por qué no es la dama quien responde, puesto que es una re-

conocida poeta, y por qué se delega la respuesta a un fraile que hable por ella. Cabe pensar que sí sean de Isabel los versos de respuesta, pero que oculta su identidad bajo la personalidad inconcreta de un fraile que aparece en la rúbrica ("Respuesta que dio por ella un fraile") (a veces respondía otro poeta por la dama). También cabe pensar que el recopilador, Juan Alfonso de Baena, cambiara la respuesta de la dama por otro poema, que en realidad no se ajusta en la forma –como era lo convencional– al poema que abría la cuestión, pues consta de siete estrofas frente a las cinco del de Diego Martínez de Medina y no sigue las mismas rimas.

El tema de la partida amorosa, que veíamos en la cantiga de Mayor Arias, vuelve a repetirse en una canción atribuida a la reina **doña Juana** (esposa de Enrique IV y madre de la Beltraneja), en su despedida del poeta Juan Rodríguez del Padrón cuando éste marcha de España en peregrinación a Jerusalén:

Verdadero amigo mío,
pues que te partes d'España,
trata bien esa compaña,
que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.
Gentil señor, otrossí
plégate de amenazar
el seso, que a tu pesar
va corriendo en pos de ti;
que de tu bondad confío
que serán muy bien tratados
essos dos acompañados,
que llevas en poderío
mi libertad y alvedrío.

La canción, como se observa, aunque se hace cargo de ese momento emotivo de la separación de los dos enamorados, resulta un tanto fría y poco apasionada, pues la dama se limita apenas a recordar al amante que, en su partida, le ha entregado como prendas su libertad y albedrío.

En tal ocasión Rodríguez del Padrón, según es fama, compuso unos famosísimos versos a su amante: "Bive leda, si podrás, / e non penes atendiendo, / que, segund peno partiendo, / non espero que jamás / te veré nin me verás (...)". Por lo demás, hay que decir que es dudosa la atribución del poema a la reina doña Juana. Según la leyenda y más conforme a la cronología verdadera, la partida a que alude el poema no ocurrió sino en 1441, cuando Rodríguez del Padrón emprendió viaje a Jerusalén para tomar el hábito franciscano, y la dama real, de cuyos amores se aleja, no fue sino la reina doña María, primera mujer de Juan II. De todos modos, si no es más que fantasía este intercambio de versos en el supuesto momento de la separación amorosa, hay que reconocer que no deja de estar bien traída la relación del desdichado amante Juan Rodríguez del Padrón, que penó amores reales, con la infortunada esposa de Enrique IV, que buscó también sus amores lejos del lecho conyugal con don Beltrán de la Cueva.

Las fiestas y juegos caballerescos fueron asimismo ocasión de activa participación femenina. En aquellos desfiles, torneos o justas, lo admirable residía siempre en la variedad de elementos artísticos que se combinaban, de lo musical sonoro a lo plástico visual y lo poético literario. Unas de las combinaciones más armoniosas y espectaculares fueron las llamadas *invenciones*, que conjugaban un motivo plástico y visual (la *devisa*, que consistía en un adorno o un dibujo que la dama o el caballero traían en el vestido o en la armadura, en la cimera habitualmente) con otro literario (el *mote* o *letra*), que portaban escrito en su vestido, en su cabalgadura o en algún adorno, consistente a su vez en una breve sentencia poética que venía a completar o ilustrar, si bien de una manera un tanto oblicua e ingeniosa, lo representado en la devisa. Las invenciones solían ser obra de los caballeros poetas, pero muchas veces fueron también las damas las ejecutoras de tales juegos artísticos.

Un impresionante despliegue de *invenciones* hubo en las fiestas de Valladolid de 1475, celebradas por los Reyes Católicos con motivo de su proclamación real. Allí intervinieron el propio rey Fernando y numerosos nobles y caballeros, y fue muy nutrida la representación femenina. La **Marquesa de Cotrón**, doña Leonor Centellas, sacó una ingeniosa invención en la que combinaba unos fuegos bordados en la manga de su vestido (fuegos inflamados de amores) con unos versos que decían:

Mi hazer ansí me conviene
contenta con lo que fuere.

La invención alude a la imagen del fuego de amor, tan repetida en la poesía cancioneril, y a la altivez desdeñosa de la dama, igualmente tópica en aquella poesía. Por lo demás, la marquesa era ciertamente dama cortejada y centro de la gala cortesana. Y su mismo apellido Centellas propiciaba también el juego poético de la imagen del fuego de amor. Su marido, el marqués de Cotrón (o

Cotrone, en la provincia italiana de Catanzaro), era un noble napolitano que fue apresado por los turcos y murió trágicamente en prisión.

También en esas justas vallisoletanas hubo de exhibir doña **Catalina Manrique** otro mote, recogido en el *Cancionero General*, en el que, para proclamar su altivez de dama cortés solicitada y requerida, apelaba a la sentencia popular:

Nunca mucho costó poco,

A ese "Nunca mucho costó poco", escasamente poético aunque insinuante, contestaba en glosa el joven poeta Pedro de Cartagena, ofreciendo su servicio y merecimientos como paga:

Con merecello se paga

Glosa

De bevir ya desespero
sin saber, triste, qué haga,
pues el remedio qu'espero
con merecello se paga.
No porque presumpción toco
que no pagarme me ofende,
que bien claro se m'entiende
que mucho no costó poco.
Por esso confiesso y quiero,
comoquier que satisfaga,
que, pues galardón no espero,
serviros tomo por paga.

En aquellas fiestas sacarían igualmente sus respectivas invenciones la famosa e influyente doña **Marina Manuel** (tataranieta de don Juan Manuel, dama de Isabel la Católica, a la que dirigieron versos y dedicatoria Diego López de Haro y Diego de San Pedro) y una dama desconocida cuyo nombre no menciona el cancionero. Ambas imprimieron un mayor atrevimiento a sus motes al añadirles ciertas connotaciones sacroprofanas que podían rayar en la irreverencia. Doña Marina parece, así, encomendar a la divinidad el sufrimiento amoroso:

Esfuerçe Dios el sofrir.

Y la dama anónima, sirviéndose del latín evangélico y de las palabras de Jesucristo, expresa su deseo de ser liberada del sufrimiento de la pasión amorosa y tal vez, como se ha sugerido en una arriesgada interpretación erótica, insinúa su disposición al sacrificio de la propia virginidad, ostentando la siguiente *letra*:

Transeat a me calix iste.

Fuera de estas fiestas y justas cortesanas, se documenta también la presencia de la mujer autora en otras formas de poesía colectiva, como los inter-

cambios de versos y los juegos de preguntas y respuestas. Había siempre en éstos un alarde de destreza poética y de ingenio, ya que era preceptivo seguir las pautas temáticas y métricas del poeta que abría el debate. Unas veces tocaban temas de importancia moral o política, otras trenzaban versos cruzados de panegírico o de vituperio. Pero, como divertimento cortesano que esencialmente eran, con gran frecuencia no pasaban de asuntos intrascendentes, juegos de ingenio en forma de enigmas y adivinanzas, o hacían lugar a alusiones picantes y escabrosas.

Versos de panegírico son, por ejemplo, los de la dama **Vayona** en respuesta a la pregunta del poeta Diego de Sevilla sobre la actitud de la infanta doña Leonor de Navarra. Ésta se había hecho cargo del gobierno de Navarra, y aparte de desempeñarlo enérgicamente, había formado una selecta corte literaria. A ella pertenecía esta dama Vayona (seguramente un nombre poético), que canta la condición cuasi divina y las excelsas virtudes de la infanta:

Si mirades más vezes, Diego y hermano,
aquesta señora tanto excellente,
fallares que su real continente
es muy más divino que humano;
su rostro y sossiego con tanta mesura,
su mirar tan honesto de sabia entendida,
todos aquestos con gran fermosura
la tienen velada y no adormida.

La única voz femenina que se deja oír en los cancioneros con tono individual y una breve obra poética, es **Florencia Pinar**. Lamentablemente no conocemos dato biográfico alguno sobre ella, salvo que vivía a fines del siglo XV, en el reinado de los Reyes Católicos. Suponemos que pertenecía a una familia culta, con aficiones literarias, y sabemos que hermano suyo fue el poeta Pinar –así se le nombra en las rúbricas de los cancioneros de la época–, autor de una obra más amplia que la de Florencia, de la que sobresalen las glosas a algunos conocidos romances como el de Moraima o el de *Rosa fresca*, así como un famoso *Juego trobado*, dirigido a la reina y a sus damas.

Unas cuantas canciones constituyen la obra poética de Florencia, y el amor el tema único de su poesía. Alguna vez aparece éste tratado en abstracto, como sentimiento universal, que induce a la dama poeta a una cierta reflexión aleccionadora:

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas (...);

Lo más frecuente, sin embargo, es que el amor venga tratado en primera persona (aunque sin llegar a desvelar la personalidad femenina de la autora) como sentimiento íntimo que provoca un continuo y dolorido desasosiego en la persona que ama.

En este último caso, cobran frecuencia las expresiones de queja y lamento:

¡Ay! que ay quien más no bive
porque no ay quien d'¡ay! se duele,
y si ay, ay que recele:
ay un ¡ay! con que s'esquive
quien sin ¡ay! bevir no suele.

O recurre la autora a imágenes muy expresivas, como la de la prisión de amor:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía (...)

O la de la cadena de amor:

La voluntad me condena
y en ello consiente amor,
do por avelle temor
hago del hilo cadena (...)

Con tal fuerza parece sentir Florencia su pasión que llega a representársele en un desbordante e irrefrenable crecimiento:

Tanto más creçe el querer
y las penas que sostengo,
quanto más quiero esconder
el grado que de vos tengo.
El grado creçe mirando
en tanto que más os miro,
y las penas sospirando
si de vos mirar me tiro (...),

(*grado:* estima, valor; *tiro:* me apunto)

O como algo vivo que penetra y consume las entrañas:

Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cánçer de natura
que come todo lo sano (...)

Es de notar que, frente a las abstracciones habituales por que discurre la reflexión amorosa de la poesía de la época, la de Florencia manifiesta una muy singular atención por lo concreto, por el detalle realista incorporado al poema. Así se advierte, sobre todo, en la canción famosa *A unas perdices que le enviaron vivas*, donde se conduele del cautiverio de esas avecillas, tan semejante al que ella misma siente por amores:

Destas aves su nación
es cantar con alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía.
Ellas lloran que se vieron
sin temor de ser cativas
y, a quien eran más esquivas,
essos mismos las prendieron.
Sus nombres mi vida son,
que va perdiendo alegría,
y de vellas en prisión
siento yo grave passión,
sin sentir nadie la mía.

O en la que el amor es comparado a un "gusano" o "cánçer" que devora las entrañas:

Ell amor ha tales mañas
que quien no se guarda dellas,
si se l'entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.
Ell amor es un gusano,
bien mirada su figura:
es un cánçer de natura
que come todo lo sano.
Por sus burlas, por sus sañas,
dél se dan tales querellas
que, si entra en las entrañas,
no puede salir sin ellas.

Tales imágenes animalísticas, tomadas seguramente de la tradición de los bestiarios medievales (la perdiz como símbolo del deseo carnal y el gusano como símbolo fálico y de la unión sexual aniquiladora de los reptiles), podrían

ser interpretadas como símbolos eróticos que encubren la ardorosa pasión de la dama.

Aquellos rasgos temáticos, por último, encuentran su formulación en un estilo artificioso, muy de época, con abundancia de conceptuosos juegos expresivos, construidos, por ejemplo, sobre la repetición de palabras homófonas:

> ¡*Ay*! que *ay* quien más no bive
> porque no *ay* quien d'¡*ay*! se duele,

paronomasias ("Será *perderos pediros*") que, a veces, por elisión, encierran un ingenioso acertijo:

> Sus nombres [*perdices*] mi vida son,
> que va *perdiendo* alegría,

o combinaciones antitéticas y paradójicas:

> Será *perderos* pediros...
> pues quanto *gano* en serviros;

Estos rasgos literarios que comentamos (atención al detalle concreto y realista, intenso uso del discurso metafórico y del símbolo, fuerte tono sexual en la expresión de la pasión amorosa desde la propia intimidad de mujer) parecen singularizar la poesía de Florencia entre los poetas de su tiempo y le prestan ciertas marcas diferenciales, en alguna medida, propias de la que la crítica moderna viene dando en llamar "escritura femenina".

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO, A. (ed.). *Poesía de Cancionero*, Madrid, Cátedra, 1986.

ÁLVAREZ PELLITERO, A. Mª. *La obra lingüística y literaria de Fray Ambrosio Montesino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1976.

BELTRÁN, V. (ed.). *Poesía española, 1. Edad Media: Lírica y cancioneros*, Madrid, Visor-Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2009.

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, eds. B. Dutton y J. González Cuenca, Madrid, Visor Libros, 1993.

Cancionero de Palacio, ed. Ana María Álvarez Pellitero, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1993.

Cancionero de Estúñiga, ed. N. Salvador Miguel, Madrid, Alhambra, 1987.

Cancionero General, ed. facsímil, introducción bibliográfica, índices y apéndices de A. Rodríguez-Moñino, Madrid, RAE, 1958.

CASTILLO, H. del, *Cancionero General*, ed. J. González Cuenca, Madrid, Castalia, 2003, 5 vols.

DARBORD, M. *La poésie religieuse espagnole, des Rois Catholiques à Philippe II*, París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1965.

DUTTON, B. *El cancionero del siglo XV, c. 1360-1520*, Universidad de Salamanca, Biblioteca Española del siglo XV, 1990-91, 7 vols.

FOULCHÉ DELBOSC, R. *Cancionero castellano del siglo XV*, Madrid, Bailly Bailliére, NBAE, 1912, 2 vols.

LE GENTIL, P. *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du moyen âge*, Rennes, Plihon, 1949 y 1953, 2 vols.

LORENZO GRADÍN, P. *La canción de mujer en la lírica medieval*, Universidad de Santiago de Compostela, 1990.

— "Voces de mujer y mujeres con voz en las tradiciones hispánicas medievales", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). IV. La literatura escrita por mujer*, Madrid, Anthropos, 1997, pp. 13-81.

MANRIQUE, G. *Cancionero*, ed. Francisco Vidal González, Madrid, Cátedra, 2003.

MENDOZA, F. I. de, *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez-Puértolas, Madrid, Espasa Calpe, 1968.

— *Coplas de Vita Christi*, ed. Marco Massoli, Messina-Firenze, D'Anna, 1977.

MONTESINO, F. A. *Cancionero*, ed. Julio Rodríguez Puértolas, Cuenca, Diputación Provincial, 1987.

MONTORO, A. de, *Cancionero*, eds. Marcella Ciceri y Julio Rodríguez Puértolas, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1991.

PÉREZ PRIEGO, M. Á. *Estudios sobre la poesía del siglo XV*, Madrid, UNED, 2004.

— *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia-Instituto de la Mujer, 1990.

RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros (Siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1973, 2 vols.

RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J. *Fray Iñigo de Mendoza y sus "Coplas de Vita Christi"*, Madrid, Gredos, 1968.

ROVIRA, J. C. *Humanistas y poetas en la corte napolitana de Alfonso el Magnánimo*, Alicante, Instituto de Cultura Juan Gil-Albert, 1990.

SALVADOR MIGUEL, N. *La poesía cancioneril. El "Cancionero de Estúñiga"*, Madrid, Alhambra, 1977.