

LA ELEGÍA FUNERAL

Michel Garcia

Université de Paris III, Sorbonne Nouvelle

La enorme producción poética castellana conservada en colecciones del siglo XV obliga a variar los enfoques aunque sólo sea para dar cuenta de su diversidad. En los últimos años, esa preocupación ha ido tomando un lugar cada vez más importante entre los críticos, que han concedido una atención creciente a cierta dimensión teórica de su trabajo, en torno a la noción de cancionero, a la relación entre las distintas colecciones y sus compiladores, a los géneros, etc. Esa corriente, que desemboca en una mayor individualización de un corpus que, hasta hace poco, se trataba con cierta confusión de autores y periodos, merece seguir por su cauce. Este trabajo responde a la misma preocupación sin pretender una aportación decisiva, dadas las limitaciones del corpus estudiado.

El tema de la muerte, como expresión trascendental de la condición del hombre, encuentra en la poesía un terreno privilegiado para su cultivo, tanto en su vena religiosa como en la laica. La escritura poética ofrece, en efecto, a la par que unos antecedentes avalados por la tradición más antigua y respetable, unas técnicas discursivas consideradas como las únicas aptas para acercarse aunque remotamente a la formulación de una realidad difícilmente abarcable para la mente humana. De ahí la relativa constancia del tratamiento a lo largo del espacio y del tiempo, lo que somete al crítico a la dura prueba o de acrecentar la ya caudalosa corriente de tópicos identificados o de tener que innovar en un campo poco adecuado para ello.¹ De hecho, el estudio de un tema como el de la muerte puede presentar cierto inte-

¹ Otro tanto se podría decir del género. Cf. M. Garcia, "La noción de género poético en el corpus cancioneril: el caso de la *serrana*", en *Los cancioneros de Lucrecia (Ferrara, septiembre del 2002)*, en prensa.

rés si se enfoca desde un punto de vista claramente definido de antemano, que no pretenda abarcarlo en su totalidad ni solamente en sus relaciones con la tradición, sino también en sus manifestaciones propias a las circunstancias del momento y comparativamente con otras clases de discursos literarios. Es lo que pretendo hacer aquí, a partir de dos ejemplos que me parecen especialmente significativos: el primero remite a un duelo regio; el segundo, a un duelo nobiliario.

PLANTOS POR LA MUERTE DE ENRIQUE III

En un estado monárquico, la muerte del soberano siempre cobra visos de tragedia. La razón es sencilla: como el rey encarna, en mayor o menor medida según la legislación o los usos vigentes, no sólo el poder sino el cuerpo social en todos sus estamentos, su desaparición crea un vacío imposible de colmar. Con el monarca muere algo más que una persona; se derrumba el edificio que su figura sustentaba. El advenimiento de un sucesor, por mucho que se presente como una continuación sin ruptura,² impone la reconstrucción de un nuevo edificio simbólico, que se manifiesta a través de algunas ceremonias rituales así como de actos políticos concretos: cambio de personal político, sistema del “despojo” *avant la lettre*, o cartas que el nuevo rey otorga a sus súbditos para confirmarlos o no en sus prerrogativas y rentas. En el caso de la monarquía castellana se añaden, durante el siglo largo que corre entre la muerte de Alfonso X y la de Enrique III, unas circunstancias que agravan aún más un trauma ya de por sí difícil de sobrellevar. En efecto, en el período que corre desde el último cuarto del siglo XIII hasta principios del siglo XV, los castellanos conocen una experiencia colectiva de la muerte en cierta medida original, en cuya expresión la poesía cumple una función específica.

A lo largo de ese período, la desaparición de los reyes se acompaña de circunstancias generalmente trágicas. Cuando muere Alfonso X, ha perdido ya la facultad de ejercer el poder por obra de su hijo Sancho IV. Este sufre una muerte prematura y dolorosísima, no sólo por la enfermedad que le achaca sino también por el remordimiento que le tortura en sus últimos instantes.³ Su hijo, Fernando IV, apenas salido de una minoría agitada, conoce a su vez una muerte accidental que la leyenda atribuyó a un castigo divino.⁴ Alfonso

² Recuérdese la célebre fórmula de la tradición francesa: “Le roi est mort! Vive le roi!”, donde un sustantivo único designa repectivamente al rey difunto y a su sucesor. Lo paradójico de la frase expresa a las claras la imposibilidad de abarcar como una continuidad algo que constituye un cambio radical.

³ Véase el tremendo testimonio de Don Juan Manuel, siendo niño, recogido en su *Libro de las armas*.

⁴ Según la leyenda recogida por la crónica, fue emplazado ante San Pedro por los

XI es una de las primeras víctimas de la peste negra en Castilla y, aunque su reinado fuera excepcionalmente largo, deja tras sí un heredero adolescente. Sobre la muerte de Pedro I no cabe insistir. La fatalidad tampoco perdona a la nueva dinastía ya que, si bien el fundador Enrique II llega hasta el término natural de su vida (46 años), según los criterios del siglo XIV y teniendo en cuenta su ajetreada existencia, en cambio, sus dos sucesores comparten, además de unas vidas enfermizas, la experiencia de una muerte prematura. Este panorama sombrío contrasta radicalmente con el que se dará en el siglo XV, excepcionalmente fasto a los tres soberanos que lo cubren.

Dejando de lado el romancero, que supo explotar esa vena macabra pero en época más tardía, y ateniéndonos a las manifestaciones literarias contemporáneas de las defunciones de los reyes trastámaras, dos son las fuentes aprovechables. La primera es la crónica, la segunda las colecciones poéticas.

Colocar a la crónica dentro de un corpus literario puede parecer abusivo, aunque sólo sea porque el cronista tiene la obligación, como notario de lo ocurrido, de dar cuenta de la muerte de los monarcas cuyo reinado relata. Pero se sabe que Pero López de Ayala, a quien tocó la redacción de la crónica de los cuatro reyes bajo los que vivió, era también un literato y esa calidad se deja ver en su labor historiográfica. El relato del asesinato de Pedro I alcanza un grado de tensión dramática poco usual en la literatura de la época, cuando la futura víctima hace frente a su adversario y se identifica en estilo directo con una gallardía digna de elogio. Ningún otro género estaba en condiciones de arropar semejante acontecimiento con rasgos tan expresivos, en un relato de tal amplitud. Tanto es así que Ayala repite el ejercicio con la muerte de Enrique II, en el último capítulo de su reinado (1379). El rey, que ha conservado su lucidez, deja unos mandamientos precisos a su hijo, a cargo de unos altos personajes que le rodean y a los que se dirige también en estilo directo. El modo de expresión elegido es claramente efec-tista, ya que el cronista tenía el recurso de remitir al testamento del rey, que reproduce a continuación. La muerte de Juan I debida a un accidente de caballo ofrecía menos posibilidades para un tratamiento literario en la medida en que el rey murió instantáneamente. Sin embargo, el cronista aprovecha la personalidad del arzobispo de Toledo, Pedro Tenorio, hábil en manipulaciones políticas, para rodear el acontecimiento de un ambiente dramático, al mantener la ficción de un rey que seguía en vida.

Frente a esos testimonios historiográficos, los poetas manifiestan una notable discreción, si nos atenemos a los pocos testimonios que se han conservado. Las muertes de Enrique II y Juan I parecen haber inspirado única-

hermanos Carvajal, en el momento de su ejecución en la Peña de Martos, un año más tarde.

mente a Alfonso Álvarez de Villasandino, que les dedica, al parecer en el momento de su muerte, un elogio poético, recogido por Juan Alfonso de Baena.⁵

Aunque de factura muy distinta, ya que el primero está compuesto por cinco coplas de diez versos octosílabos de tres rimas (*ababbccbb*) y el segundo por cinco coplas de arte mayor (*ABBAACCA*), pertenecen a un mismo género, el del epitafio, y así lo entendió Baena al incluir en la rúbrica de ambos la mención “para la tumba” o “a la tumba”. El que Villasandino dedica a Enrique II hace hincapié en las virtudes del monarca, sin referirse demasiado a los acontecimientos de su reinado. Muy diferente es el que consagra a Juan I, porque en él traza una biografía del rey, recordando los grandes y desgraciados momentos que jalonaron su reinado, terminando con un abrupto último verso que remeda las brutales circunstancias de su muerte. No se menciona en él a su sucesor, en contra de lo que ocurre en el elogio a Enrique II, donde se ensalza la figura del heredero (“bien digno e merescedor / para ser enperador”). La diferencia de tratamiento entre uno y otro epitafio demuestra que las circunstancias del momento influyen en su composición; en otras palabras, la fórmula poética admite cierto margen de innovación.⁶

Esta práctica alcanza una dimensión hasta entonces inaudita con ocasión de la muerte de Enrique III. Baena dedica todo un apartado de su colección a las manifestaciones poéticas luctuosas inspiradas por la desaparición del rey, ocurrida el día de Nochebuena del año 1406⁷. Esta serie llama la atención porque sugiere un cambio de práctica no sólo en la creación poética, sino también en las normas de vida de la corte.

—ID0543 (PN1-34; PN2-9; MH1-278) 9x8⁸: *Este dezir fizo el dicho alfonso alvarez quando el dicho señor Rey don enryque † fino en la çibdat*

⁵ “Mi nonbre fue don enrique” (PN1-52, atribuido a Ferrant Manuel sin duda erróneamente en MH1-250); “Aqui yaze un rey muy afortunado” (PN1-54).

⁶ Pudo haber influido también la evolución de la propia maestría del poeta así como su edad. Resulta verosímil que Villasandino tuviera más familiaridad con Juan I que con su antecesor y que entre los dos epitafios cupiera la diferencia entre una obra por encargo y otra que expresa además una apreciación personal del poeta.

⁷ Para las citas utilizaré *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, ed. B. Dutton y J. González Cuenca, Visor, Madrid, 1993.

⁸ Siguiendo las normas propuestas por B. Dutton, señalo: el número de identificación del poema; su orden de aparición dentro del *cancionero* (PN1-34 = trigésimo-cuarto del *Cancionero de Baena*); id. en otro *cancionero*, si se da el caso (MH1, Ms Academia de la Historia, 2 Ms 2; MN33, Ms BN de Madrid 11151); el esquema estrófico (9x8 = 9 coplas de 8 versos, en este caso, de arte mayor); en caso de *finida*, su número de versos viene indicado después de una coma.

de toledo el domingo de nauidad del año de mill e quatro çientos e syete el qual dezir es muy bien fecho e de sutil inuençion. E adelante deste dicho dezir estan otros dezires los quales tractan del dicho ffynamento del señor Rey. Inc. "La noche terçera de la rredençion".⁹

—ID1178 (PN1-35) 7x8,3: *Este dezir fizo el maestro frey diego de valençia en rrespuesta de este otro dezir de ençima ante deste quel dicho alfonso aluarez fizo al fynamento del dicho señor rrey don enrryque. Inc. "Estando pensando en vna vision" // "mas ssea por vos seruida e honrrada".*

—ID1179 (PN1-36; MN33-18) 6x8: *Este dezir fizo don pedro velez de guiuará al finamiento del dicho señor rrey don enrryque en toledo el qual dezir es assaz bien fecho pues quel arte non es tan sutil mas es muy llana pero la entençion es bien conforme al proposito e causa sobre que fue fecho e fundado. Inc. "La razon muy justa me fuerça e requiere" // "quando mandara tañer de acogida".*

—ID1180 (PN1-37) 8x8: *Este dezir fizo johan alfonso de baena conponedor deste libro sobre el finamiento del dicho señor Rey don enrryque en toledo el qual dezir es muy dolorido bien quebrantado e plañido segunt lo requeria el acto del negoçio e otrosi va por arte comun doblada † e los consonantes van muy bien guardados. Inc. "El sol innoçente con mucho quebranto" // "Dios le de gloria pues que asi lo quiso".*

—ID0542 (PN1-38; MH1-277; MN33-16) 15x8,4: *Decir que fizo Fr. Miguel de la orden de Sant Geronimo capellan del honrrado obispo de Segovia D. Juan de Oterdesillas quando fino el rey D. Enrique III en toledo (MN33); Este dezir fizo fray migir de la orden de sant jeronimo capellan del onrrado obispo de segouia don juan de tordesyllas quando fyno el dicho señor Rey en toledo el qual dezir es muy bien fecho e assaz † fundado segunt lo requeria el abto † sobre que es fundado el dicho dezir. Inc. "Al grand padre santo e los cardenales" // "Velat a la muerte que vanse los dias".*

—ID1181 (PN1-39) 3x8: *Este dezir fue fecho al finamiento del dicho señor Rey don enrryque en toledo el qual fizo alfonso aluarez. Inc. "Muy poca fiança e menos firmeza" // "quando non cuydo es ya fallado".*

—ID1204 (PN1-62) 3x8,4: [prosigue al anterior, del que ha sido separado por un error de encuadernación].

Para interpretar correctamente esta serie es necesario atribuir a cada interventor la parte de iniciativa que le corresponde.¹⁰ En efecto, si el proyecto

⁹ Véase M. García, "El historiador en su taller en Castilla, a principios del siglo XV. Edición y comentario del Ms Esp 216 de la Bibliothèque Nationale de Paris", *Atalaya*, 10 (1999), pp. 59-65 para el comentario y 150-152 para la edición.

¹⁰ También trata de este aspecto en un trabajo reciente C. Mota Palencia:

del compilador puede falsear la perspectiva al sugerir que estas composiciones son coetáneas e inspiradas por la voluntad de erigir un monumento colectivo a la memoria del rey, tampoco es lícito suponer que la composición de cada uno de los poemas se debe forzosamente a iniciativa propia de su autor y su reunión es achacable únicamente al compilador de la colección.¹¹

Es así como sugiere cierta concomitancia de intenciones la rúbrica que Baena coloca ante el poema de fray Diego de Valencia, donde lo presenta como respuesta, aunque imperfecta, del de Villasandino que encabeza la serie. La calificación usada por el compilador es excesiva en la medida en que el buen fraile no pretende componer una respuesta ajustada a las normas formales del subgénero de *preguntas y respuestas*. Se contenta con retomar, además de la estructura estrófica (copla de arte mayor) y la disposición de rimas, la primera rima (-ión) y la última (-ada), lo que representa poca cosa en una poema de 7 coplas más una *finida*.¹² El verdadero sentido de la mención *respuesta* sugerida por Baena reside en la inspiración del poema y su adecuación a la circunstancia llorada.

“...Bien quebrantado e plañido, segunt lo requería el acto del negocio’: un túmulo de versos para Enrique III”, en *Juan Alfonso de Baena y su cancionero. Actas del I Congreso Internacional sobre el Cancionero de Baena (Baena, del 16 al 20 de febrero de 1999)*, ed. J. L. Serrano Reyes y J. Fernández Jiménez, Ayuntamiento de Baena-Diputación de Córdoba, Baena, 2001, pp. 323-336.

¹¹ Llama la atención el que estos poemas hayan tenido poca o nula difusión fuera de PN1. En el *Cancionero de Gallardo San-Román*, el poema de Villasandino aparece en copia incompleta al final del códice, en una sección mixta y, además, falto de dos folios, características propias de un añadido tardío. Sin embargo, el fragmento va precedido por la elegía de Fray Migir (PN-38), atribuida esta vez a Pedro Valcárcel, cuyas obras cierran dicho *Cancionero*. MN33, colección de Martínez de Burgos, incluye los poemas de Fray Miguel y de Vélez de Guevara; la rúbrica del primero es copia literal de la de Baena. La fuente de esas copias parciales hay que buscarla en PN1, como sugiere la misma rúbrica redactada por Baena, que sitúa los demás poemas en la filiación del de Villasandino. Caso aparte es la copia que se encuentra en PN2, que parece haberse hecho en época anterior a la formación de PN1 y desde un modelo distinto al que copió Baena. Este es el único caso en que uno de los poemas de la serie se conserva aislado.

Es opinable, pues, que, si en PN1 el poema de Villasandino encabeza la serie no es pura casualidad. Resulta inconcebible que un poeta que ya ostentaba tan buenas cartas de maestría en el género pudiera aparecer como mero comparsa de un acto que, a todas luces, alcanzó una dimensión oficial, por no decir solemne.

¹² Villasandino utiliza la rima *-ada* en los versos *a, d, e, h* de las tres últimas coplas; fray Diego la usa en la misma posición en la última de sus coplas completas y, aisladamente, en el último verso de la *finida* de tres versos. Sobre el subgénero de la *respuesta*, remito a los importantes trabajos llevados a cabo al respecto por Antonio Chas Aguión.

Villasandino opta por la modalidad de la visión nocturna inspirada por la muerte del rey a los dos días de ocurrida (copla 1), en la que introduce tres figuras femeninas que expresan por sus atavíos, actitud y palabras un dolor profundo, sin que haya modo de identificarlas (coplas 2 y 3). Esta identificación ocupa las tres coplas siguientes, dedicadas respectivamente a la reina viuda Catalina (copla 3), la alegoría de la Justicia (copla 4) y la de la Iglesia castellana, representada por la sede de Toledo. El poeta dedica las tres últimas coplas a consolar a las tres dueñas evocando tres figuras masculinas capaces de colmar el vacío dejado por el rey difunto en cada uno de esos campos (el amor de la madre por su hijo, la justicia y la religión): el nuevo rey niño, Juan II; el Infante Fernando, nuevo regente; el nuevo arzobispo primado, Pedro de Luna, sobrino del papa Benedicto XIII.

Queda claro que este elogio fúnebre ofrece a Villasandino una oportunidad para demostrar que su talento de trovador se mantiene intacto a pesar de los años. Por otra parte, el poeta se muestra como un cortesano preocupado sobre todo de agraciarse las nuevas autoridades.¹³ Sin duda ese tono y ese espíritu son los que inspiran a fray Diego la respuesta agridulce incluida a continuación por Baena. Le disgusta el recurso, en tales circunstancias, a la revelación por el sueño, que juzga, al parecer, muy trillado y de mal gusto.¹⁴ Sin embargo, retoma la ficción inventada por Villasandino, pero la interpreta según una perspectiva distinta. Bajo la figura de la reina viuda coloca no a la esposa de Enrique III sino una alegoría del reino de Castilla, cuya sentida viudez traduce la nostalgia de las glorias pasadas. En efecto, para fray Diego, el duelo poetizado por Villasandino merece un tratamiento menos dependiente del estricto contexto del momento y de los intereses particulares, aun tratándose de la muerte del rey. Sugiere que se interprete como la manifestación de un castigo divino merecido por los castellanos por no llevar a cabo la misión que les corresponde, a saber, la cruzada contra la morisma. El contraste entre los dos poemas es flagrante: fray Diego no se contenta con responder a Villasandino sino que polemiza con él.

¹³ La referencia a Pedro de Luna cobra una dimensión política indudable en la época, ya que el arzobispo designado en 1403 por el papa no ha tenido aún la oportunidad de ocupar su sede por la firme oposición del rey Enrique. Una de las primeras medidas de los nuevos regentes consistirá en confirmar el nombramiento del sobrino del papa. Véase el *dezir del arzobispo*, conservado en el Ms Esp 216 en "El historiador en su taller...", p. 170 para el texto y pp. 93-97 para el comentario.

¹⁴ Dirige la misma crítica al *dezir* que Francisco Imperial compuso para el nacimiento de Juan II (PN1-226 y 227). Al parecer fray Diego se había especializado en esa clase de respuesta no desprovista de animosidad.

Los demás poemas de la serie no encierran la misma tensión que el de fray Diego, pero, aún inspirándose en el mismo acontecimiento, encuentran modos diversos para tratar poéticamente del tema de la muerte.

Pedro Vélez de Guevara opta por una marcada expresión lírica. La muerte del rey le sirve, desde luego, para denunciar la fugacidad de los bienes de este mundo, pero le inspira algo más que un *contemptu mundi* tradicional: una expresión fuertemente personalizada y un deseo de cambiar su vida que consigue comunicar gracias a un estilo llano al servicio de una aparente sinceridad. Lo que quizás más llame la atención es la sorprendente novedad que supone, en un señor tan sumergido en la vida social de su época, un discurso moral que huye tanto de los excesos como de los tópicos y, sobre todo, que no imita la tonalidad predicadora al uso en ese campo.

Contrastando con esta poesía en cierta medida intimista, Baena lleva a cabo un a modo de alarde o de *estado del mundo*, un inventario de todos los señores, cargos y oficios de Castilla, en un planto universal tan machacón como inexpresivo. Es pura retórica trovadoresca, más preocupada por hallar la adecuada rima o enumerar el mayor número de personajes dentro de una misma copla que de formular una idea brillante o expresar un sentimiento profundo. Todo esto sugiere que la inclusión de este poema en la serie es artificial, ya que, si parece evidente que el de Vélez de Guevara no pudo concebirse fuera de la circunstancia que lo inspiró, éste pudo componerse en cualquier momento para venir a ampliar un corpus ya existente.

El jerónimo fray Migir adopta el modelo de la carta real, por la que el rey difunto se dirige a los vivos, tanto autoridades como súbditos: lamenta el olvido en que su muerte le ha hecho caer súbitamente; denuncia la fugacidad de los bienes de este mundo; evoca el *corteggio* de los ilustres desaparecidos. Aparte del recurso a un *sepan quantos* póstumo, este poema no hace más que hilvanar temas trillados del *contemptu mundi* y del *ubi sunt*, aunque éste se halla expresado con bastante acierto en la última copla.¹⁵ Es, literalmente hablando, la obra de un religioso que pretende rivalizar con los legos con los que comparte ciertas lecturas y gustos literarios.

El último poema de la serie, debido a Villasandino, merece atención por varias razones. La primera es su innegable calidad, para una sensibilidad moderna muy superior al que abre la serie. El tema de partida, el de la caducidad de los bienes de este mundo, que ocupa las tres primeras coplas, recibe un tratamiento tópico, salvo una punta de humor al final de la tercera.¹⁶

¹⁵ “¿adó los saberes e sus maestrías? / ¿adó sus palacios? ¿adó su çimiento? / Çerrado el ojo parêçeme viento.” (15 f-h). *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 61.

¹⁶ “¡Assí Dios me ayude! que quando comido / sus grandes bolliçios e tunbos es-traños / tengo por poco vevir ochenta años; / quando non cuido, es ya falleçido.” *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, p. 62.

En las tres últimas,¹⁷ ilustra acertadamente el tema evocando al rey en su ataúd y a sus oficiales y criados midiendo el vacío a que los condena esa muerte. El comentario final, formulado tópicamente, no es suficiente para hacer olvidar cuánto es acertado lo que antecede, aunque utilice un mínimo de medios expresivos. El segundo motivo que nos lleva a interesarnos por ese poema es su clara semejanza con el de Pedro Vélez de Guevara. Además de una amplitud equivalente, comparte con éste una sencillez de tono y escritura que contrasta con los alardes de erudición más o menos hallados que ostentan los demás, incluyendo el primero de Villasandino. Resulta interesante observar cómo dos personalidades de la vida de corte en Castilla coinciden en el tratamiento de un tema tan exigente como el de la muerte. Esta coincidencia evoca la posible existencia de una modalidad de escritura poética, culta pero desprovista de aparato erudito, que suele recurrir a la primera persona y que, a pesar de una versificación poco adaptada, ostenta un indudable lirismo expresivo.

Dudo que fuera esta novedad la que indujera a Baena a formar esa serie en su colección, ya que su propio poema expresa a las claras hacia dónde iban sus preferencias. De lo que no duda el colector Baena, no forzosamente en el momento de la muerte del rey sino bastantes años después de ella, es de que esta producción es representativa de una práctica poética de corte que ha venido ampliándose en el segundo cuarto del siglo XIV y se impone como un verdadero subgénero a principios del XV. En su ambición de recoger un máximo de piezas sobre un mismo tema, el compilador, quizás sin saberlo, nos da a conocer también las tensiones que podían existir, ante el tratamiento de un tema tan peculiar, entre varias corrientes poéticas. La primera opone el estamento eclesiástico al laico, pero se observará que, al lado de un fray Diego de Valencia, partidario férreo de la cruzada antiislámica, fray Migir muestra que ciertas prácticas mundanas tienden a invadir el discurso religioso. La segunda enfrenta una corriente que asimila la poesía culta a lo aparatoso y erudito con otra que deja traslucir, aun dentro de un marco formal tradicional, una vena más personal. Nos interesa medir ahora hasta qué punto han evolucionado, si es que han evolucionado, esas dos tendencias ya en tiempos de Juan II, tomando como material los poemas compuestos sobre la muerte del conde de Mayorga.

PLANTOS POR LA MUERTE DEL CONDE DE MAYORGA

En la corte de Juan II, la muerte desempeña un papel social y protocolario innegable. Así lo testimonia la crónica de ese rey, que concede una im-

¹⁷ Éstas (PN1-62) quedan separadas de las anteriores (PN1-39) a consecuencia de un desorden en la encuadernación.

portancia inédita a la transmisión de noticias sobre la defunción de tal o cual personaje y señala las más de las veces las ceremonias que el rey o Álvaro de Luna mandan organizar en su honor.¹⁸ La muerte del conde de Mayorga es una buena ilustración de esa nueva tendencia.

LOS TESTIMONIOS HISTORIOGRÁFICOS

Reproduzco a continuación la mención, cronológicamente la primera, que introduce el *Halconero* en su crónica, porque sirve de punto de partida a los relatos posteriores (año 1437).¹⁹

Capítulo CCXVIII. *Del fallaçimiento de don Juan, fijo mayor del conde de Venabente.*

Jueves siguiente, en Ayllón, venieron nuebas al Rey en como era fallaçido don Juan de Venabente, conde de Mayorga, fijo de don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Venabente, e mayor heredero de su casa. El qual era muy buen cavallero, e de su muerte ovo muy grande sentimiento el Rey e el condestable, e todos los cavalleros e gentiles ombres de su casa; e tomaron todos lloro por él.

Aunque breve, la mención merece capítulo aparte dentro de la crónica, lo que resulta excepcional en el corpus de testimonios historiográficos. La situación social del personaje así como su carácter explican ese interés particular. La casa de Benavente pierde a su heredero designado, que muere además sin descendencia. Tan inesperado vacío siempre provoca un seísmo dentro de una familia de esa importancia, porque impone una recomposición de intereses y cargos nada fácil de organizar entre las otras ramas de la familia. Por otra parte, el cronista sugiere que el difunto encarnaba las virtudes caballerescas. Esas dos razones explican el dolor experimentado no sólo por el rey y su valido sino por todos los que les rodean, así como las medidas que se adoptaron al recibirse la noticia: en efecto, “tomar lloro” sugiere unas manifestaciones oficiales de duelo colectivo. En estas pocas lí-

¹⁸ Esta nueva práctica tiene sin duda mucho que ver con la de la “carta de nuevas”, encargada de difundir noticias de todas clases a instituciones y particulares, que va generalizándose a lo largo del siglo XV. El término *nuevas* que aparece en casi todos los testimonios historiográficos aquí citados debe tomarse en el sentido literal de “carta de nuevas”. Cf. P. Cátedra, “En los orígenes de las *epístolas de relación*”, en *Les ‘relaciones de sucesos’ (canards) en Espagne (1500-1750). Actes du Premier Colloque international (Alcalá de Henares, 8, 9 et 10 juin 1995)*, ed. A. Redondo, Publications de la Sorbonne-Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, Paris, 1996, pp. 33-64; y M. García, “El historiador en su taller...”, pp. 72 y ss.

¹⁹ *Crónica del Halconero*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, p. 246. Reproduzco la grafía y la puntuación de las ediciones que cito.

neas, el *Halconero* esboza un retrato de perfecto caballero, con el que resulta fácil identificarse a los señores que acompañan al rey.

Lope de Barrientos, en su *Refundición* de la crónica del *Halconero*, además de modificaciones de estilo, aporta unos pocos detalles nuevos.²⁰ Al mencionar que la villa de Ayllón era de Álvaro de Luna, tiende a colocar a este personaje en primer plano. Completa el retrato del difunto presentándolo como caballero pero también como gentilhomme, lo que conforta la identificación del conde con el ideal caballeresco, a la vez que le equipara a los que forman el entorno del rey, que habían recibido ya la doble calificación. Por otra parte, al señalar en qué circunstancias ocurrió la muerte, subraya la importancia del personaje y la frustración que supondrá su ausencia en un acontecimiento festivo en el que le tocaba representar un papel relevante. Por fin, la fórmula final resta cualquier ambigüedad a la que usara el *Halconero*, ya que la palabra “duelo” es de más fácil traducción en términos de actos sociales.

Como era natural, el autor de la crónica personal de Álvaro de Luna sitúa el episodio dentro del contexto personal del valido, colocándolo después de la mención de una donación efectuada a su favor por la reina y señalando el parentesco entre los dos personajes. Este detalle transforma el duelo ostentado por la corte en manifestación de duelo personal o familiar y lo hace más verosímil.²¹

En su glosa de *Las Trescientas*, Hernán Núñez completa de manera decisiva las noticias relativas a las circunstancias de la muerte del conde:

²⁰ “[...] Estando en Ayllón, villa del condestable, le vinieron nuevas como don Juan Pimentel, conde de Mayorga, fijo de don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benaute, era muerto en Benaute, estando allí adereçándose para yr a los desposorios del Príncipe. De lo qual el Rey ovo mucho pesar, porque este conde don Juan era muy buen cavallero e gentil onbre. El condestable, que era casado con su hermana, e todos los gentiles ombres de la corte, ovieron de su muerte muy grant sentimiento. E todos tomaron duelo por él” (*Refundición del Halconero*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1946, cap. CXVIII, p. 214).

²¹ Capítulo XLVII. “[...] Y esto en esta guisa fecho, [merced concedida por la reina de la fortaleza de Montalván al Condestable] le vino al Rey e al Su Condestable nueva como don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente, era muerto, de lo qual al Rey pesó mucho, e al Condestable, porque era su suegro” (*Crónica de Álvaro de Luna*, ed. J. de M. Carriazo, Espasa-Calpe, Madrid, 1940 (año 1437), p. 151). El cronista comete un sorprendente error en la designación del parentesco, ya que el condestable era *cuñado* del conde de Mayorga, ya que estaba casado con la hermana de éste. Este fallo traduce quizás la molestia inconsciente que pudo causar el que el condestable fuera bastante más viejo que su esposa.

pone aquí la muerte de don Juan Pimentel, conde de Mayorga, el qual fue hijo de don Rodrigo Alfonso Pimentel, conde de Benavente, cavallero muy famoso y esforçado, el qual, deseando ir fuera del reyno a hazer armas con cobdicia de adquirir honrra y fama, aprendía con mucho estudio los exercicios de la guerra; y principalmente le mostraba jugar de hacha y daga un criado suyo, llamado Pedro de la Torre, o como otros dizen Juan, o como otros Lope de la Torre. Y jugando una vez el conde con él a la hacha, mandóle que jugasse a todo matar, y él lo fizo, y dio al conde un golpe con la hacha en el rostro, del qual dende a poco murió y quedó por heredero suyo y de la casa de su padre don Alfonso Pimentel, conde de Benavente [...]. Fue, segund dizen, muy gentil hombre, grande de cuerpo y moreno.²²

La distancia cronológica con la que Hernán Núñez redacta su comentario y el mismo tratamiento poético del personaje hecho por Mena sobre el que se apoya la glosa inducen a cierta prudencia ante las revelaciones supuestas que encierra este texto. Es evidente que lo que sobresale en la figura del personaje, transformado en héroe por el poeta, es su caballeridad. Según el glosador, el conde se disponía a correr los torneos y justas fuera de España y se preparaba activamente para ello. No hay modo de saber si, para afirmarlo, se apoyaba en datos concretos de la vida del personaje o si le prestaba una ambición documentada en algunos de sus contemporáneos.²³ En cambio, parece convincente el relato de las circunstancias precisas en las que Juan Pimentel murió; incluso la duda manifestada por Núñez en la designación exacta del desgraciado criado que tan activa parte tuvo en la muerte de su señor. El Comendador griego añade, más o menos implícitamente, dos detalles que no aparecen en los otros relatos y que son verosímiles: el aspecto físico del personaje y su tierna edad, que curiosamente no se menciona explícitamente en los otros testimonios y aquí se traduce por la necesidad de aprender un deporte corriente entre justadores de la época.

Galíndez de Carvajal, en su edición de la crónica de Juan II, intenta una síntesis de los datos proporcionados por los textos anteriores. Concilia la anunciada partida del conde al desposorio del Príncipe con su deseo de correr el mundo llevando vida de caballero. Este proyecto lo concreta refirién-

²² Cito a partir de Juan de Mena, *Laberinto de fortuna y otros poemas*, ed., prólogo y notas de C. de Nigris, Crítica, Barcelona, 1994, pp. 289-290.

²³ Este fue el caso, entre otros, de Diego de Valera, que llegó hasta la corte del emperador. Cf. J. Rodríguez Velasco, *El debate sobre la caballería en el siglo XV. La tratadística caballeresca castellana en su marco europeo*, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1996, pp. 213-216.

dose a una supuesta empresa caballeresca, cuya primera y obligatoria etapa ya estaba cumplida, a saber la autorización de su rey natural.²⁴

Esta abundancia de testimonios cronísticos, inconcebible a finales del XIV, ofrece un marco de referencia muy rico para contrastar los testimonios poéticos producidos sobre el mismo acontecimiento. Sin embargo, debemos tener en cuenta que, dada la estrecha relación que une los distintos textos a partir del inicial del *Halconero*, no se pretende que este conjunto de testimonios ofrezca una visión objetiva ni completa del acontecimiento, lo que parecería ser el cometido propio a un texto historiográfico; menos aún, teniendo en cuenta que el carácter indiscutible de uno de esos testimonios, el más rico de todos, queda en tela de juicio por tratarse de la glosa de un fragmento poético que, además, forma parte de un conjunto que tiene su propia razón de ser, no forzosamente histórica. Lo que hace el interés de estos textos es que ocupan un espacio discursivo del que, en principio, queda excluida la producción poética que ha sido inspirada por el mismo acontecimiento y que iba posiblemente dirigida al mismo público. Esto nos lleva, pues, a abordar la poesía con un enfoque diferenciador que puede ser útil a la hora de medir su impacto o su finalidad y, ¿cómo no?, valorar su calidad estética.

LOS TESTIMONIOS POÉTICOS

Dos son los poetas, además de Mena, que se inspiraron en esta desgracia: Juan Agraz y Pedro de Escavias. Del primero se conservan dos piezas, complementaria la segunda de la primera, conservadas en varias colecciones (MH1-123,124; MN55-14,15; SA7-125,126²⁵). Del segundo, se conserva un solo poema, en una versión única conservada en su cancionero personal copiado al final del de Oñate (HH1-81). La poca notoriedad relativa de los dos trovadores así como el escaso corpus de piezas son dos datos que hay que tomar en cuenta. Esto no significa que la muerte del conde de Mayorga fuera un acontecimiento desdeñable sino más bien que la poesía era una respuesta poco adecuada para el caso, o muy limitada en su posible impac-

²⁴ “Capítulo primero. [...] E llegado el Rey a la villa de Ayllon que era del Condestable, le vinieron nuevas como don Juan Pimentel, Conde de Mayorga, fijo de Don Rodrigo Alfonso Pimentel, Conde de Benauente, era muerto en Benauente, estando allí aderezándose para venir a los desposorios del Príncipe, e para dende se partir para fuera del Reyno con una empresa que entendía llevar, para lo qual el Rey le había ya dado licencia; de lo qual el Rey hubo muy gran sentimiento, e no menos todos los Caballeros e Gentiles-Hombres que en la Corte estaban, de los cuales los mas tomaron luto por él.” (*Crónica del rey don Juan el Segundo*, Madrid, BAE, LXVIII, (año 1437), pp. 532-533.

²⁵ Existe una copia parcial del primer poema de Agraz en SA10b-211. Lo copió también Martínez de Burgos en su colección (MN23-35) hoy perdida.

to. Es lo que sugieren algunos elementos proporcionados por las rúbricas de dos de esos poemas.

La rúbrica que encabeza la primera pieza de Agraz en MN55 dice lo siguiente: *Comiença otro tratado que fizo juan agraz sobre la muerte del conde de mayorga qq [ffingiendo?] esta escriptura que la enbiaua a los mançebos de la casa del rey don juan el segundo*. El cometido de esta rúbrica parece ser doble. El primero, y quizás principal para el poeta, es introducir la ficción de una expresión en primera persona por parte del difunto, a través de una carta enviada por él desde ultratumba. El segundo, quizás involuntariamente, indica a qué público específico pensaba dirigir su poema Agraz, a saber el conjunto de pajes o jóvenes caballeros que vivían en la corte, como lo hiciera el mismo conde. Esto, que se parece más a una opción del poeta que a las consecuencias de una transmisión imperfecta, limita forzosamente la difusión del poema, asignándole un objetivo estrictamente interno a cierta capa de la nobleza de corte. Este tipo de ficción poética encaja bien, por otra parte, con la información que proporciona la crónica sobre la celebración provocada por la llegada de la noticia a la corte. Es fácil imaginar dentro de qué clase de acto podía haberse leído esa poesía.

A pesar del carácter mundano de su posible *performance*, el contenido del poema mantiene un tono religioso y moral afín a una ideología impregnada de religiosidad.²⁶ El saludo a sus amigos, que el Conde dirige bajo la invocación a Cristo, invita a temer la muerte, ante la cual no valen juventud, parentesco ni riqueza (coplas 1-4). Evoca luego el duelo de su esposa y familiares (5-6), y la próxima reunión de todos en el Juicio (7-8). Solicita la oración de todos por el saludo de su ánima (9-10). La muerte es un alivio después de la agonía (11). En el juicio a que fue sometido, sólo la contrición pudo salvarlo de un tormento sin fin,²⁷ y más que su valor y su saber valieron las obras de caridad que cumplió (12-14), así como la intercesión de su ángel de la guarda y de la Virgen (15-17). En un acto final de contrición, induce a sus amigos a prepararse a la muerte que no avisa (18-22). Por fin, pone su esperanza en la caridad de Cristo crucificado (*finida*).

El segundo poema, que consiste en un epitafio,²⁸ restituye la palabra a

²⁶ Sigo la ordenación de coplas de MN-55 y MH1 (aunque falte la *cabeza* en esta versión). En SA7 se inserta erróneamente el contenido de un folio (coplas 12-19) entre las coplas 3 y 4.

²⁷ El glosador de SA7 censura los versos 12e-h: “me demandan Relaçion / non fallan satisfaçion / sinon por la contriçion / sin fin oviera tormento” con una nota sin aménidad: “demasiada confiança”. Esto subraya los riesgos que corre la ortodoxia religiosa cuando se pone la muerte en escena.

²⁸ MN55-15 lo encabeza con la siguiente rúbrica: *Coplas que fueron puestas en la tarja del dicho conde de Mayorga*. Supongo que, en este caso, *tarja* equivale a “lápi-

los testigos de la vida y muerte del conde, manteniendo así por un testimonio externo la veracidad ficticia del atribuido al propio difunto.²⁹ En efecto, el epitafio retoma algunos de los elementos ya presentes en el anterior, como la descripción de los últimos momentos del conde. Sin embargo, este poema cumple en lo esencial con el doble cometido de un epitafio –mantener viva la memoria del difunto y hacer resaltar la ejemplaridad de su existencia– al dedicar la primera copla a una identificación del muerto, la última a proporcionar la fecha de su muerte, y lo esencial de lo demás a enumerar sus virtudes.

Frente a estas dos piezas, concebidas como dos elementos de un mismo conjunto y con una clara proyección social, por no decir mundana, el poema de Pedro de Escavias nos remite a una concepción distinta. Trata la muerte del conde desde un enfoque exterior al difunto, privándolo de cualquier protagonismo. El andujareño opta por la forma del planto y, al limitar su público a un único destinatario, se aleja de la declamación, acogiéndose a una tonalidad más próxima a la confidencia. La exposición, aunque no exenta de tópicos del elogio póstumo, privilegia la reflexión personal, en la medida en que el poeta no pretende aportar una clave decisiva para la comprensión de la muerte del de Mayorga, sino que dirige a su interlocutor una petición de ayuda ante la incompreensión que experimenta frente a esa tragedia. Dado que las consideraciones personales influyen notablemente en la redacción de esa pieza poética, el comentarista no puede dejar de considerar a las dos personalidades como a las relaciones que mantienen como el elemento decisivo en la producción del poema.³⁰

da”, aunque la acepción no esté documentada en ningún diccionario consultado. Aunque el conde estuviera sepultado con su escudo, cuesta trabajo imaginar que se grabara este poema en aquél y, además, que quedara oculto en la sepultura. La rúbrica de SA7-126 es de poca ayuda para desvelar esta duda porque aunque se suele reproducir así: *La carta que fizo johan agraz en la sepultura del conde de mayorga*, me parece que dice más bien “La taria que fizo...”. Si ésta fuera la buena lectura, significaría que el compilador no supo interpretar esa palabra en dicho contexto, porque “fazer una tarja” no creo que tenga sentido. Añado que las letrinas correspondientes a las últimas coplas de este poema (f. 60^v) dan lugar a ilustraciones claramente eróticas, sobre las que los editores y comentaristas han pasado por alto, aunque, como F. Vendrell de Millás (*El Cancionero de Palacio (Ms. N° 594)*, CSIC, Barcelona, 1945), las reproduzcan en su edición.

²⁹ En los tres cancioneros, el epitafio viene a continuación de la carta póstuma.

³⁰ Para un comentario más detenido de este poema, habría que tener en cuenta varios datos tales como: la edad del poeta y su poca experiencia poética en el momento en que compone el planto (se copia en segundo lugar en su antología que concede un lugar preeminente a la ordenación cronológica); la identidad de su dedica-

Pero el dato más original de ese planto reside en la presencia de la temática amatoria dentro de un contexto en principio poco afín a ella. La segunda mitad del poema está casi exclusivamente dedicada a elogiar las virtudes amorosas del desaparecido y a encomendar a las damas un duelo en su memoria.³¹ Esta aparente frivolidad en un poema de inspiración trágica demuestra el lastre que supone un contexto como el de la poesía de Corte sobre la tonalidad de los poemas que se escribían bajo su amparo. La misma noción de tema queda en tela de juicio desde el momento en que puede quedar sometida a la presión de un entorno o de un gusto estético lo suficientemente poderoso para imponerse en circunstancias adversas. Está claro que, en este caso, la personalidad del poeta, su experiencia personal y poética son las principales sino las únicas armas capaces de contrarrestar los efectos de la moda, y que Escavias no disponía de la totalidad de ellas en aquel momento.

CONCLUSIÓN

Estas dos calas en una historia tan larga y variada no son suficientes para desembocar en conclusiones firmes, sin embargo pueden sugerir algunas consideraciones útiles para estudios ulteriores.

El recurso a la crónica no responde sólo a la voluntad de completar la información que la poesía supuestamente proporcionaba sobre los hechos comentados sino que ofrece una visión distinta de un fenómeno que no se limita a su expresión literaria; más bien regenta actos esenciales de la vida de la corte. Gracias al recurso a la crónica se puede medir mejor el impacto social y político, *lato sensu*, que alcanzó en distintos momentos la muerte del rey pero también de algún prócer, y entender así la explotación ideológica de las mismas en un contexto de simbolización intensa de la vida pública. Además, la referencia cronística, a la vez literaria, por su elaboración, y extraliteraria, por su carácter informativo, relativiza la importancia de la poesía al sugerir para ella un campo de intervención específico.

rio, que bien podría ser el hijo de Fernán Pérez de Guzmán; a éste, la crónica lo menciona como combatiente en la tala de Guadix, en 1435, por lo tanto podía haber alcanzado cierto prestigio guerrero entre los caballeros jóvenes de la Corte; también pudo servir de introductor de Escavias cerca de su padre, cuyas obras encabezan el cancionero de Oñate; tampoco habría que excluir que fuera su iniciador en el campo de la poesía, aunque no se conserven poemas suyos, pero llama la atención que Escavias tomara, en cierta ocasión, como seudónimo el apellido de Guzmán (Manuel de Guzmán); etc.

³¹ Este elogio empieza en la copla 4, que marca una transición entre las virtudes caballerescas y la gentileza del personaje, lo que sugiere posibles inversiones entre las coplas centrales. La copla 6 tiene más sentido si se coloca delante de la 4.

En efecto, la muerte, al no ser tema exclusivo de la poesía, abre la posibilidad de un estudio comparado con otras clases de discursos literarios. Me he limitado, en este caso, a la crónica, pero sería posible, sin duda, ampliar la comparación a otros campos: prosa de ficción, sermón, tratados de toda clase; posible e incluso indispensable por poco que se quisiera llevar lo más lejos posible una caracterización de la práctica poética.

Resultaría presuntuoso, en este estado del análisis, pretender delimitar un campo específico a la expresión poética y me temo que no podríamos ahorrar algunas perogrulladas. Sin embargo, me atrevería a afirmar que la especificidad de la expresión poética no se limita al lirismo sino que incluye cierta forma de narratividad. Tanto el planto como el epitafio, formas privilegiadas del duelo poético, hacen uso, quizás inmoderado para un lector moderno, del relato en su tendencia a resaltar algunos momentos particulares de la biografía del difunto. Este aspecto debe asociarse con una posible declamación de los poemas, sugerida por las circunstancias de su composición señalada en las rúbricas por los compiladores. Con esto tocamos otra característica del tratamiento poético de la muerte, a saber, su dimensión mundana. Estos poemas están inspirados por ciertas circunstancias y cumplen su función en un momento preciso de la vida de corte. De ahí, sin duda, su escasa difusión, que deja de ser confidencial únicamente bajo la influencia de circunstancias externas: voluntad de los compiladores de levantar un monumento o de glosar un concepto de manera sistemática.³²

Frente a la crónica, que muestra una clara propensión para renovar su temario o conceder mayor espacio a acontecimientos hasta entonces apenas dignos de atención, la poesía cancioneril del reinado de Juan II no se caracteriza por un verdadero afán de renovación. Basta comparar los poemas de la serie reunida por Baena con los de Agraz y Santillana para constatar que la permanencia sobrepasa con mucho la innovación. De ahí la impresión de que la escritura poética queda estancada en un estado inmutable y que importa más para los poetas de la segunda época pasar por buenos émulos de los anteriores que por inventores de formas nuevas. Dicho de otro modo, el género de la crónica admite la posibilidad de una evolución mientras que la poesía la niega, lo que contribuye a mantener a ésta en una especie de torre de marfil donde se perenniza sin apenas sufrir influencias exteriores.

Dicha formulación resulta a las claras exagerada, aunque sólo sea porque la mera existencia de los poemas aquí estudiados representa una innovación en un campo que había concedido poco o nulo espacio a la celebra-

³² El de MH1 incluye los dos poemas de Juan Agraz en una serie dedicada a la muerte o a las enfermedades del hombre, en la que figuran además Imperial (o Páez de Ribera), Santillana y Gómez Manrique.

ción de las muertes ilustres. Aún así, el criterio de la evolución, menos aún el de progresión o mejora, no es aplicable a la poesía como tampoco a la mayoría de los campos de la creación intelectual o artística. Lo que cuenta para el poeta es procurar que una técnica constantemente sometida a una revisión de formas y léxico consiga acercarse lo más posible a una expresión adecuada a la sensibilidad del momento. La constancia de la muerte es una evidencia no discutible; la manera de convivir con ella cambia con el tiempo y las mentalidades, pero no de una manera lineal sino siguiendo una alternancia de fórmulas más o menos adaptadas. En las dos series poéticas que hemos comentado en este trabajo, la expresión poética oscila entre una dramatización a ultranza y una expresión íntima. Es cierto que esta opción nos interesa más que aquélla porque nos pone, al parecer, más directamente en contacto con la personalidad profunda del poeta. Pero debemos resistir a la tentación de valorar la calidad de esas poesías sólo a partir de ese criterio. Al fin y al cabo, muchas de las mejores fórmulas tópicas que allí se leen harán célebres, medio siglo más tarde, *Las coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, un hito en el tratamiento cancioneril del tema de la muerte y, en cierto modo, su culminación.

ANEJO

Pedro de Escavias. *Cancionero de Oriate*, HH1-81.ID2913.

II. *Coplas que fizo a pedro de guzman
sobre la muerte del conde de mayorga*

1. Vos *senñor que tan profundo*
por *virtudes* soys mostrado
cuyos ojos an mirado
vna gran *parte* del mundo
dezidme la muerte *donde*
mostro su yra cruel
tan rrauiosa como en el
de mayorga *tráste corde*

2. La *qual con sanra* ençendida
syn *ninguna* piedad
en muy [**pe*]ligrosa edad
ha leuado desta vida
este *que* por sus *bondades*
sus enemigos loauan
y todos *senñor* le amauan
de sus *propias voluntades*

3. Ya la fama en toda *espanna*
corraua ser generosso
este conde virtuosso
de *quien* he *marzilla* *estranra*
valiente de la presona
do *virtud* no ffalleçio
de *guissa que* mereçio
sobre todos gran corona

4. Sus *virtudes* espeçiales
eran por el mundo todo
publicadas en tal modo
quera pasmo a los mortales
no tenie puesto en oluido
de fazer sienpre nobleza
& *siguio* la gentileza
por do fue mas conoçido

5. Despues de tanta *virtud*
como en el *senñor* avia
tanta fe y amor tenia
que fue fin de su salud
el amo *tan* verdadero
a su dama y la siruio
quen *per*sallo agora yo
siento tal dolor *que* muero

6. *Nuestro* gran rrey y *senñor*
a *quien* yo vere muy çedo
por temor sin duda y miedo
poderoso enperador
aya pesar *con* su muerte
del *quen* *virtud* y bondad
syn otra contrariedad
tuvo coraçon *tan* fuerte

7. Pues las damas *del qual* eran
tenidas en tanto grado
por su caso desastrado
llorendo fasta *que* mueran
que su gloria fue *seruir*
a todas por *quien* amaua
finalmente desseaua
por *qualquier* dellas morir

8. Dando fin a mi rrazon
vos y todos *quantos* aman
o suyos de amor se llaman
aved del gran *compasion*
faziendo terrible duelo
asimismo larga estoria
por *que* biua ssu memoria
syn llegar jamas al suelo

ffin

Por sus fechos gran vitoria
le deuemos todos dar
por *que* se puedalegrar
*donde*sta y rreçiba gloria