



UNIVERSIDADE DA CORUÑA

*Leonor de Trastámara, reina de Navarra, en la poesía de  
Alfonso Álvarez de Villasandino:  
estudio de cuatro poemas*

Alumna: Martina Brufani

Tutora: María Cleofé Tato García

Facultad de Filología

Máster en Literatura, Cultura y Diversidad

2021/2022

## Índice

Introducción.....	1
1. Presentación y justificación de la investigación y del corpus estudiado.....	3
1.1. Mujeres y voces de mujer en la poesía de cancionero cuatrocentista.....	3
1.2. Un ciclo de poemas ligados a la reina de Navarra y atribuidos a Alfonso Álvarez de Villasandino en el <i>Cancionero de Baena</i> .....	5
2. Contexto de los textos.....	7
2.1. Entorno histórico, socio-cultural y literario.....	7
2.2. El autor: Alfonso Álvarez de Villasandino y el <i>Cancionero de Baena</i> .....	8
2.3. Los problemas que plantea el <i>Cancionero de Baena</i> .....	10
3. Estudio del ciclo de poemas de Villasandino ligados a la reina de Navarra.....	12
3.1. Un acercamiento a Leonor de Trastámara, reina de Navarra.....	12
3.2. Importancia del paratexto de estas composiciones.....	14
3.3. El tratamiento elusivo otorgado a Leonor de Trastámara en las rúbricas de PN1.....	16
3.4. Estudio de los poemas.....	20
3.4.1. Estudio de PN1-46 “Por amores de un estrela” y de PN1-47 “Desseoso con desseo”.....	20
3.4.2. Estudio de PN1-26 “Triste soy por la partida” y PN1-27 “Pois me non val”.....	36
3.5. Propuesta de reordenación.....	50
Conclusiones.....	53
Referencias bibliográficas .....	55

## Introducción

Este breve trabajo de investigación nace de mi interés por la literatura medieval y, más en concreto, por la poesía del s. XV, en la que tuve ocasión de profundizar durante el Grado; se centra en el estudio de cuatro poemas cancioneriles, PN1-26 “Triste soy por la partida” (ID 0405), PN1-27 “Pois me non val” (ID 1171), PN1-46 “Por amores de un estrela” (ID 1189) y PN1-47 “Desseoso con desseo” (ID 1190) debidos a un importante autor, Alfonso Álvarez de Villasandino (mediados del s. XIV- c.1424), y recogidos en una de las más importantes antologías del siglo XV, el *Cancionero de Baena* (PN1)<sup>1</sup>; según se desprende de las rúbricas introductorias, estos textos se centran en Leonor de Trastámara (c.1360-1415), reina de Navarra. El objetivo principal del trabajo es analizar con atención esas composiciones para ver la forma en que la presencia de esta mujer afecta a su comprensión e interpretación.

En el primer capítulo, he pretendido presentar y justificar mi investigación, así como el corpus estudiado. Con el apartado 1.1. intento explicar la necesidad de afrontar este tipo de indagaciones, lo cual me llevó a tratar brevemente de las distintas maneras en que la figura femenina, que alcanza gran relevancia en la poesía cuatrocentista, puede verse implicada en los textos; en particular, subrayo la importancia de profundizar en los estudios literarios en las mujeres aludidas o mencionadas en los paratextos de las piezas poéticas, puesto que su identificación resulta a menudo esencial para una mejor comprensión de los versos del poema. En el apartado 1.2, ofrezco la relación completa de los textos de Villasandino contenidos en el *Cancionero de Baena* (PN1) y ligados a la reina de Navarra; pongo, además, de relieve los problemas que presentan algunos de ellos. Asimismo, explico, sumariamente, los motivos por los cuales este estudio selecciona solo cuatro obras dentro de esta especie de ciclo poético,

---

<sup>1</sup> Tanto para las fuentes cancioneriles como para los poemas adopto las convenciones empleadas por Dutton en *El cancionero del siglo XV (c. 1360-1520)* (1990-1991); consigno el número de identificación del poema al final, pero me serviré sobre todo del número de orden de la pieza en PN1. De la compilación preparada por Juan Alfonso de Baena pervive solo una copia manuscrita, PN1, custodiada en París, en la Bibliothèque nationale de France; puede accederse a una digitalización de la misma a través del enlace [Biblioteca Digital de Textos del Español Antiguo. Textos Poéticos Españoles](#).

aunque, como allí preciso, no prescindo de las restantes piezas del ciclo, como tampoco de la poesía de Villasandino ni de la producción cancioneril en general. Para esta parte ha sido de gran ayuda el manejo del *CsXV* de Dutton, una fuente instrumental imprescindible en los estudios sobre poesía cancioneril.

El capítulo 2 se centra en el contexto de los textos, empezando, en el punto 2.1, por una breve aproximación al entorno histórico, socio-cultural y literario en el que se compusieron y difundieron. El apartado 2.2 atiende al autor, Alfonso Álvarez de Villasandino y a su quehacer poético, recogido casi por completo en el *Cancionero de Baena* (PN1), la única fuente que transmite los poemas objeto de estudio. También, hago hincapié en los problemas que este códice plantea, ya que no contiene la compilación poética original de Juan Alfonso de Baena, hoy perdida; en realidad, lo que conservamos es una copia tardía que ha sufrido alteraciones.

El tercer capítulo se basa en el análisis de cuatro poemas del ciclo estudiado: aquellos que no plantean problemas de atribución y aluden, sin duda, a Leonor de Trastámara, reina de Navarra. En la sección 3.1, se ofrece un acercamiento a la vida de esta mujer, mientras que el apartado 3.2 se centra en los paratextos que acompañan a las composiciones sobre ella, cuya importancia se subraya; a continuación (punto 3.3), se pone de relieve el tratamiento elusivo que esos epígrafes otorgan a la figura de la noble castellana.

El apartado 3.4 explica, detenidamente, las razones de la selección de las cuatro piezas ya mencionadas, así como el motivo que me ha llevado a ofrecer su estudio siguiendo un orden distinto al del manuscrito parisino. Después, se procede a analizar y comentar las composiciones, estableciendo relaciones y contrastes entre ellas, sin perder nunca de vista el contexto histórico, socio-cultural y literario en el que se gestan y, sobre todo, la identidad de la mujer mencionada en los epígrafes y sus implicaciones en la realidad de su época. Finalmente, en la sección 3.5, a la luz de los datos que el análisis de los textos arroja, se plantea la hipótesis de que, tal vez, en el *Cancionero de Baena* original, el ciclo poético completo siguiese una

ordenación distinta a la que actualmente presentan las piezas en PN1, la única copia conservada de este cancionero. Apoyándome en el artículo de Blecua sobre PN1 (1974-1979) y en el estudio de los textos, se propone una nueva ordenación de las composiciones que, en mi opinión, refleja mejor la disposición textual que presentaba el cancionero original perdido. Soy consciente, sin embargo, de que solo es posible avanzar conjeturas al respecto.

Para el análisis de los poemas, me he basado, principalmente, en la edición más reciente del *Cancionero de Baena* de Dutton y González Cuenca (1993), sin desatender la de Azáceta (1966) y la de Pidal y Ochoa (1851). Por otra parte, el estudio de la vida de Leonor de Trastámara se ha basado, esencialmente, en algunos pasajes que el canciller López de Ayala le dedica en su obra cronística editada por Martín (1991) y en los escritos a los que atiende Gaibrois de Ballesteros (1947), así como en las aportaciones de Álvarez Palenzuela (2018a y 2018b) y de Narbona Cárcelos (2006: 75-109 y 387-403; 2014).

## 1. Presentación y justificación de la investigación y del corpus estudiado

### 1.1. Mujeres y voces de mujer en la poesía de cancionero cuatrocentista

La presencia de la mujer en la poesía cancioneril se manifiesta de manera distinta, dependiendo del papel que ejerza; puede, por ejemplo, aparecer como autora, si bien es muy reducido el número de poemas conservados que se deben a mujeres escritoras: entre los más de 700 nombres de autores individualizados en los cancioneros, no llegan a doce las mujeres que podemos contar<sup>2</sup>. Del mismo modo, son escasas las composiciones con voz de mujer; y es que, frente a la gran cantidad de yo líricos masculinos que se localizan en las piezas cancioneriles, los poemas en boca femenina son muy pocos, auténticas rarezas (Whetnall, 1984; 1992 y Tato García, 2006). Esta exigüidad, propia de la poesía culta, representa uno de los puntos de contraste con la lírica tradicional en la que, en cambio, abundan las voces femeninas. Ahora

---

<sup>2</sup> Puede verse la antología preparada por Pérez Priego (1990).

bien, si se consideran los poemas que tienen por objeto a una mujer la cantidad de figuras femeninas implicadas aumenta de manera significativa, especialmente en los textos cancioneriles que tratan de amor, como los poemas objeto de estudio; en ellos, la dama es una presencia imprescindible, ya que es la que origina el sentimiento y, por consiguiente, la composición. Lo más habitual en este tipo de composiciones es la presencia de una voz masculina que elogia la belleza y las virtudes de una mujer, le dirige sus quejas amorosas, le suplica que se muestre más piadosa, etc.

Por otra parte, es importante notar que, en muchas ocasiones, el epígrafe que acompaña a un poema nos informa sobre la identidad de la mujer aludida en el texto, con frecuencia presentada como la destinataria de la pieza e identificable con una mujer de la época. Normalmente, se trata de una mujer perteneciente a un nivel social medio-alto y, por lo tanto, que hemos de suponer instruida, capaz de leer. Así, entre las composiciones de carácter amoroso y sus rúbricas se produce una tensión o enfrentamiento: las primeras tienden a la abstracción de la dama, caracterizándola de manera estilizada, según las convenciones del género cancioneril, pero sin revelar su nombre, ya que el motivo literario del *secretum amoris*, de raigambre provenzal, lo impide<sup>3</sup>; los paratextos, por el contrario, tienden a la individualización: en muchos casos, desvelan la identidad de la mujer evocada, rompiendo, así, la discreción que exigía la cortesía y restableciendo esa fascinante conexión entre literatura y realidad, tal y como es posible apreciar en los poemas objeto de este estudio.

En realidad, la atención dedicada por los estudiosos de poesía cancioneril a las mujeres de carne y hueso implicadas en los textos es, hasta el momento, escasa. No obstante, su correcta identificación, un estudio profundo sobre sus vidas y sus implicaciones en el contexto histórico-social y literario puede ser fundamental para una mejor interpretación de los poemas e incluso

---

<sup>3</sup> En el s. XV ese secreto es a veces equivalente a la discreción, ya no era imprescindible como en los siglos XII y XIII en el sur de Francia ocultar el nombre de la dama para que el marido nada supiese.

de este tipo de literatura, cuyo eje, como se ha dicho, es el amor, cuyo origen y causa es la dama.

En definitiva, un conocimiento adecuado de las figuras femeninas mencionadas en los epígrafes podría, entre otras cosas, ayudar a atribuir las voces poéticas de los textos, aparentemente neutras o anónimas, a personajes relacionados con ellas o, incluso, a ellas mismas: este último, como se verá, es el caso de una de las composiciones objeto de este trabajo, PN1-26, en la que los versos suenan con voz femenina. De la misma manera, el estudio de las mujeres aludidas permite detectar y descifrar algunas referencias histórico-sociales, apuntadas en las piezas de forma sutil e imprecisa, que, sin conocer las vidas de aquellas, nos pasarían desapercibidas. De hecho, el presente trabajo se propone evidenciar la importancia de estudiar la figura histórica de la reina navarra Leonor de Trastámara para una mejor interpretación de unos textos que el *Cancionero de Baena* (PN1) relaciona con ella.

## 1.2. Un ciclo de poemas ligados a la reina de Navarra y atribuidos a Alfonso Álvarez de Villasandino en el *Cancionero de Baena*

El manuscrito conservado del *Cancionero de Baena* (PN1) nos ha transmitido estos seis poemas atribuidos al poeta Villasandino, cuyas rúbricas mencionan a Leonor de Trastámara, reina de Navarra:

PN1-23 “Sin fallía / me conquiso / quen me priso” (ID 1168). Rúb: *Esta cantiga muy sotil e famosa fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha doña Juana de Sosa e porque gela mandó fazer el dicho señor Rey don Enrique el viejo. Es opinión de otros que la fizo a la Reina de Navarra*<sup>4</sup>.

PN1-25 “Ay qué mal aconsellado” (ID 1170). Rúb: *Esta cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez por amor e loores de la Reina de Navarra, hermana del Rey don Juan.*

---

<sup>4</sup> El número que acompaña la sigla PN1 se refiere a la posición que ocupa el poema en PN1. Para la transcripción de las rúbricas de los textos poéticos, empleo la cursiva siguiendo también en esto el uso de los criterios empleados por Dutton (1990-1991).

PN1-26 “Triste soy por la partida” (ID 0405). Rúb: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez quando desposaron a la Reina de Navarra con don Carlos porque se iva.*

PN1-27 “Pois me non val” (ID 1171). Rúb: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por manera de desfecha a esta otra cantiga que fizo a la dicha Reina.*

PN1-46 “Por amores de un estrela” (ID 1189). Rúb: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora Reina de Navarra, por quanto ella era muy hermosa e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, segunt que en este libro es contenido.*

PN1-47 “Desseoso con desseo” (ID 1190). Rúb: *Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por desfecha d’esta otra cantiga.*

Estos textos no conforman un bloque compacto en el manuscrito, pues entre PN1-23 y PN1-25, así como entre PN1-27 y PN1-46, se intercalan composiciones de otro tipo, la mayoría atribuidas también a Villasandino, mas se copian siguiendo el orden presentado. Además, todas ellas, a excepción de PN1-25, son *unica*, es decir, solo se conservan en PN1. Importa, igualmente, señalar que PN1-25 plantea problemas porque la fórmula utilizada en el epígrafe expresa dudas acerca de la autoría de Villasandino: *dizen que fizo* *el dicho Alfonso Álvarez* (subrayado mío); la pieza nos ha sido transmitida también por dos cancioneros manuscritos tardíos custodiados en la Biblioteca Nacional, MN15 y MN65, que la atribuyen al célebre Macías, otro poeta cancioneril, aunque, según Dutton y González Cuenca, “parece más probable la autoría de Villasandino” (1993: 41)<sup>5</sup>. La rúbrica del poema en MN15 no menciona a Leonor, mientras que la de MN65, al igual que el epígrafe de PN1-25, relaciona el texto con la reina de Navarra. PN1-23 es otro poema problemático porque el paratexto que lo introduce muestra inseguridad sobre la destinataria, mencionando a dos mujeres posibles: doña Juana de Sosa y la reina de Navarra.

---

<sup>5</sup> Por ello no se puede descartar que la inseguridad que encierra la secuencia *dizen que fizo* se refiera, no ya a la atribución, sino a la causa que motivó la composición del texto.



Este trabajo se centra en cuatro composiciones del ciclo: PN1-26, PN1-27, PN1-46, PN1-47, que PN1, con seguridad, atribuye a Villasandino y pone en relación con la reina; además, como se verá más adelante, estas piezas presentan elementos que las conectan temática y formalmente de manera clara. Con todo, el estudio no desatiende los restantes poemas del ciclo, como tampoco la poesía de Villasandino ni la poesía de cancionero en general.

## 2. Contexto de los textos

### 2.1. Entorno histórico, socio-cultural y literario

Tal y como se ha anticipado, los textos objeto de estudio se atribuyen a Alfonso Álvarez de Villasandino, poeta relacionado con la corte castellana que nació a mediados del XIV y murió hacia 1424. Todos ellos, se vinculan, asimismo, con Leonor de Trastámara, hija de Enrique II (1369-1379), hermana de Juan I y soberana de Navarra gracias a su relación conyugal con Carlos III, rey de Navarra; ella podría ser la destinataria de los mismos, aunque, en mi opinión, tampoco ha de excluirse que haya sido su promotora. Con todo, los poemas parecen remitir a su época de infanta, probablemente a un momento fechable entre el reinado de Enrique II y el de Juan I, es decir, entre finales de los años setenta y principios de los ochenta del siglo XIV, que hemos de suponer fue también cuando Villasandino los compuso. Nos encontramos, pues, a principios de la dinastía real Trastámara, una vez que Enrique II, hijo ilegítimo de Alfonso XI, sube al trono castellano después de haber asesinado su hermano, el rey Pedro I, en 1369. Las piezas fueron copiadas en PN1, el único testimonio conservado del *Cancionero de Baena*, una antología poética que Juan Alfonso de Baena (c.1375 – c.1435), escribano de Juan II (1406–1454), realizó para el rey hacia 1430<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup> Hoy tiende a hablarse ya de los cancioneros de Baena, pues, pese a que sobrevivió solo uno, sabemos que hubo más.

Las piezas seguramente se gestaron y circularon en la corte castellana, donde, en esa época, se cultivaba con éxito la poesía de cancionero. Esta denominación remite a un tipo de poesía muy heterogénea desde varios puntos de vista, pues da cabida a poemas que tratan temas muy variados (amatorios, morales, religiosos, políticos, satíricos, etc.), que adoptaban distintos moldes (canciones, decires, esparsas, preguntas y respuestas, etc.) y que se han conservado en diversas fuentes, de entre las cuales destacan los cancioneros, generalmente de carácter colectivo. Esta literatura recibe también el nombre de “poesía cuatrocentista o del siglo XV”, pero, en realidad, abarca un periodo de tiempo mucho más amplio que, aproximadamente, se extiende desde 1330 hasta bien entrado el siglo XVI; obviamente, durante ese largo lapso temporal se van produciendo cambios formales, temáticos, lingüísticos, estilísticos, etc. No obstante, en medio de tanta variedad, esta poesía presenta también características que son compartidas por sus distintas manifestaciones, como su carácter culto o elaborado, así como el hecho de que su producción está estrechamente relacionada con el ambiente cortesano, en el que se genera y difunde. Además, a pesar de que muchas composiciones nos han llegado anónimas o plantean problemas de atribución, son debidas a un autor individual y es frecuente que su nombre se indique en los paratextos que introducen los versos, como es el caso de los textos objeto de estudio.

## 2.2. El autor: Alfonso Álvarez de Villasandino y el *Cancionero de Baena*

La actividad literaria de Villasandino comprende un periodo extenso que abarca los reinados de los primeros cuatro Trastámara. De hecho, según señala Beltrán,

su amplísima producción conservada se extiende entre 1373 y 1424, fecha probable de su muerte. Parece haber estado al servicio de los primeros Trastámaras castellanos, en especial Juan I (1379-1390) que lo habría investido caballero, y de su nobleza, hasta Fernando de Antequera, Juan II y Álvaro de Luna (2009 [2002]: 190).

El poeta desarrolla temas de todo tipo (religiosos, amorosos, elegíacos, laudatorios, satíricos, etc.) y cultiva diferentes géneros (cantigas, decires, preguntas, etc.). Se dirige a personajes ilustres de su época y emplea, principalmente, la lengua castellana, aunque, en

muchas ocasiones, también recurre al gallego; interesa, además, señalar que escribe por encargo y tampoco tiene escrúpulos en pedir al rey o a personajes relevantes ayuda o bienes<sup>7</sup>. PN1 incluye más de 200 poemas atribuidos a él, es decir, casi la totalidad de su obra literaria conservada; además, muchas de esas composiciones son *unica* (Zinato, 2017: 13-14).

Según se ha anticipado previamente, el *Cancionero de Baena* fue compilado por Juan Alfonso de Baena para el rey Juan II hacia 1430. La colección recoge muchas de las piezas más antiguas de la poesía cancioneril, entre las cuales ha de destacarse un corpus poético híbrido, gallego-castellano, del que Villasandino es el máximo exponente (Toro Pascua y Vallín Blanco, 2005). De hecho, no es una casualidad que la poesía de Alfonso Álvarez ocupe la posición más destacada en PN1 (con ella se abre la colección) y que este autor sea el mejor representado en dicho cancionero, puesto que, tal y como afirma Beltran:

La rúbrica que lo encabeza [...] da fe de la ilimitada admiración que Baena sentía por este autor, el último representante de lo que debió ser una escuela poética que, partiendo de la escuela galaico-portuguesa, a través de los poemas pertenecientes a la época de Alfonso XI, llegaría hasta este cancionero (2009: 190).

Así, el *Cancionero de Baena* reúne una gran cantidad de textos cancioneriles (algo más de quinientos), compuestos en la segunda mitad del siglo XIV y a principios del XV, que Baena decide recoger porque se trataba de un tipo de lírica en vías de extinción. La intención del escribano real parece ser, además, la de trazar con su antología el comienzo de la lírica culta castellana desde la época de Enrique II, mostrando, además, su evolución en los tres reinados posteriores. De esta manera, pueden conectarse los orígenes de la dinastía Trastámara con los orígenes de la poesía culta castellana en tanto hay una coincidencia entre ellos; por otra parte, dinastía y poesía se configuran como legítimas continuadoras (una desde el punto de vista político y la otra desde el punto de vista literario) de la época de Alfonso XI, en la que se sitúan

---

<sup>7</sup> La actividad poética parece haber sido para él medio de subsistencia, lo que ha llevado a algunos estudiosos a considerarlo un juglar, pese que Santillana en su *Prohemio e carta* lo considera un “gran dezidor”, por encima del cual en su estima literaria, coloca a Francisco Imperial, a quien prefiere aplicar el término “poeta” (Gómez Moreno, 1990: 62-63).

las primeras producciones en gallego-castellano (Toro Pascua y Vallín Blanco, 2005; Perea Rodríguez, 2009).

En ese momento de la tradición poética castellana (instaurados ya los Trastámara en el reino), se sitúan los poemas objeto de estudio: se trata de cuatro cantigas escritas en esa mencionada modalidad híbrida gallego-castellana que desarrollan el tema amoroso, según los tópicos y las fórmulas de la poesía cancioneril; en ellas se emplean diversas estrofas y géneros, que no siempre poseen la morfología que acabaron adoptando con el correr del tiempo; es el caso de la canción, cuya fijación formal comienza en la primera mitad del siglo XV, tras un largo proceso de tanteo y experimentación de su forma que, finalmente, se caracteriza por su brevedad y por estar integrada por una cabeza, seguida de mudanza y vuelta (Beltran, 2016: 542-548). Asimismo, los galleguismos van cediendo el paso a poemas, total o casi totalmente, castellanizados (Lapesa, 1985: 239-248), por lo que el hibridismo lingüístico y la estructura formal de las composiciones objeto de estudio evidencian su pertenencia a la etapa inicial de la lírica culta castellana, estrechamente relacionada, desde el punto de vista estructural, lingüístico y temático, con la lírica gallego-portuguesa que, a su vez, hunde sus raíces en la poesía provenzal del “amour courtois”.

### 2.3. Los problemas que plantea el *Cancionero de Baena*

Antes de afrontar el análisis de los cuatro poemas de Villasandino en torno a los que gira este trabajo, hay que considerar dos cuestiones fundamentales: en primer lugar, los dos tipos de rúbricas que Baena decide colocar en su antología, unas generales (a modo de introducción de los autores), y otras particulares (antes de cada texto)<sup>8</sup>; también, decide organizar las piezas por autores y géneros, tal y como evidencia la *Tabla* inicial (Dutton y González Cuenca, 1993: 3-10). No obstante, el cancionero que Baena presenta al rey, dado que se nutre de textos del

---

<sup>8</sup> Apunta esta distinción ya en la *Dedicatoria* que abre PN1; véase Dutton y González Cuenca (1993: 1-2).

pasado, refleja ya una diferencia temporal importante entre el momento en el que se han compuesto los textos y el momento en el que, posteriormente, Baena los recoge, los ordena y coloca los epígrafes; este desajuste temporal puede ser la primera causa de posibles inexactitudes e incongruencias que, en ocasiones, en él se detectan.

La situación se complica aún más al considerar que el único testimonio que conservamos del *Cancionero de Baena* no es el original que Baena entregó al rey, sino una copia tardía, probablemente de 1465 (Tittman, 1968: 196). Así, en PN1, aparecen repeticiones, los textos a veces se encuentran corrompidos (faltan versos en el medio o se interrumpen bruscamente, por ejemplo), hay casos de incongruencia entre lo anunciado en las rúbricas generales y los textos que luego se copian, no todos los autores incluidos en la tabla cuentan con rúbrica general (su presencia no es, pues, sistemática), tampoco el orden establecido en la *Tabla* coincide con la disposición que presenta el manuscrito conservado; igualmente, algunos folios se han perdido o han visto alterado su orden al ser mal encuadernados, no todas las rúbricas parecen proceder de la mano de Baena (algunas podrían ser fruto de diferentes profesionales de la escritura que intervinieron después, hay adiciones posteriores), etc.<sup>9</sup>.

Todos estos problemas llevan a pensar que el manuscrito conservado en París es, sin duda, diferente del original compilado por Juan Alfonso de Baena, ya que, tal y como afirma Tato:

resultaría lógico pensar que al escribano de Juan II no le pasarían inadvertidos los grandes dislates: ZZ-CB\* 1430 era una antología preparada para los reyes, de modo que, sin alcanzar la perfección, estaría bien ordenada y, presumiblemente, no contendría graves errores (2018: 30).

Los desórdenes que se han destacado sirven para dejar constancia de que PN1 es una copia deturpada del *Cancionero de Baena*, aspecto que ha de tenerse en cuenta a la hora de estudiarlo. En efecto, su contenido debe ser analizado e interpretado siempre teniendo en mente los desajustes temporales y las distintas manos que en él pueden haberse superpuesto: es

---

<sup>9</sup> En cuanto a las cuestiones planteadas sobre las rúbricas en estos últimos dos párrafos, la ordenación y los problemas de PN1, véase Tittmann (1968); Blecua (1974-1979); Elia (1999); Tato (2008b, 2008c, 2018); Rodado Ruiz (2012).

necesario un ojo crítico y atento, capaz de detectar eventuales anomalías e incongruencias y dispuesto a poner en tela de juicio tanto las informaciones ofrecidas en las rúbricas, como los mismos textos y su ordenación en el cancionero. Asimismo, es importante señalar que PN1 no parece copiar directamente del cancionero original, sino de otra fuente intermedia que, seguramente, ya había sufrido dislocaciones y modificaciones (Blecua, 1974-1979); de hecho, este estudioso fue capaz de solventar algunos de los desórdenes que, según explica, se habrían producido por la desencuadernación de la fuente de la que se sirvió PN1.

### 3. Estudio del ciclo de poemas de Villasandino ligados a la reina de Navarra

#### 3.1. Un acercamiento a Leonor de Trastámara, reina de Navarra<sup>10</sup>

Leonor de Trastámara, hija del rey Enrique II de Castilla y de la reina Juana Manuel, nace hacia 1360, supuestamente, en Aragón, durante los conflictos entre su padre Enrique y Pedro I que, en aquel entonces, era todavía rey de Castilla. En 1367, su familia se refugia un tiempo en el sur de Francia y Leonor se queda ahí dos años: después de la subida al trono castellano de Enrique II en 1369, la niña se traslada a la corte castellana. En 1373, en Burgos, se celebran los desposorios entre Leonor y el infante navarro Carlos, hijo de Carlos II de Navarra. El 27 de mayo de 1375 tiene lugar su matrimonio en Soria y, después de la boda, su marido se traslada a vivir con ella en la corte castellana. En 1378, el padre del infante navarro

envía una embajada a París con el fin de negociar con el gobierno francés una solución definitiva a la cuestión de las posesiones navarras [objeto de disputa entre el reino navarro y el reino francés]; a su frente iba el príncipe heredero [Carlos, marido de Leonor] (Álvarez Palenzuela, 2018a).

Sin embargo, el infante de Navarra es apresado por Carlos V, el rey francés, y no puede abandonar el reino en tres años. Durante ese período Leonor permanece en Castilla: en 1379, asiste a la muerte del padre, Enrique II, y a la proclamación como rey de su hermano, Juan I. Según relata el canciller López de Ayala, en sus *Crónicas de los reyes de Castilla*, ella siente

---

<sup>10</sup> Este breve resumen de la vida de Leonor de Trastámara se basa, principalmente, en los estudios de Álvarez Palenzuela (2018a y 2018b) y Narbona Cárceles (2006: 75-109 y 387-403; 2014).

mucho la separación del marido y su cautiverio, por lo cual intercede ante su hermano, Juan I, para que este pida al rey francés su liberación (Martín, 1991: 674). En 1381, el infante navarro es liberado, de modo que puede abandonar Francia: los dos esposos se reúnen en el reino castellano y vuelven a vivir juntos; ese mismo año muere la madre de Leonor, doña Juana Manuel. A partir de 1382, vienen al mundo los primeros hijos de Carlos y Leonor, entre los cuales, en 1385, nace Blanca, futura reina de Navarra.

A principios de 1387, muere Carlos II de Navarra, de modo que el infante Carlos se convierte en rey; los dos esposos dejan el reino castellano para trasladarse a la corte navarra. Sin embargo, Leonor, debido a problemas de salud que padece a finales de ese mismo año, decide volver a la corte castellana poco tiempo después con el fin de recuperarse mejor de la enfermedad. Al final, acaba quedándose en Castilla aproximadamente siete años; incluso, en 1390, Carlos III envía allí a sus embajadores para que soliciten el regreso de Leonor a tierras navarras. Ella rechaza la idea aduciendo algunas razones de las que se hacen eco las crónicas, que los historiadores consideran poco claras (Martín, 1991: 672-76). Juan I, respeta su decisión; con todo, Leonor ha de dejar que su hija Juana, la infanta heredera, que permanecía con ella en Castilla, regrese a la corte navarra junto a su padre. Tal y como afirma Álvarez Palenzuela, “Quizá la situación política castellana explica la conducta de Leonor tanto como las circunstancias navarras, acaso marco demasiado estrecho para su mentalidad, propia de un Grande de Castilla” (2018b). En efecto, ese mismo año fallece Juan I y se inicia un período crítico para el reino castellano, en el que Leonor desempeña un papel clave:

Se abría una nueva minoría en el trono castellano y los nobles comenzaron una lucha interna por controlar el mandato del nuevo rey, Enrique III, casado con Catalina de Lancáster en 1388 a los 9 años de edad. Leonor formó parte del grupo de los llamados por la historiografía «epígonos Trastámara», que hicieron frente a la monarquía (Narbona Cárceles, 2014: 660).

Como señora propietaria de tierras, y como única heredera de Enrique II y tía del nuevo monarca menor de edad, Enrique III, doña Leonor participó activamente en la vida política de la regencia, siendo respetada por los nobles de su facción, hasta que el propio monarca, con 16 años, negoció con Carlos III de Navarra la vuelta de su tía a su reino (Narbona Cárceles, 2014: 663).

Lo cierto es que Enrique III, después de ser declarado mayor de edad en 1393, intenta impedir que los epígonos se hagan con el gobierno y empieza a perseguir a Leonor. Ella, tras de un periodo de fuerte resistencia contra las tropas reales, en 1395 es apresada y obligada a volver a tierras navarras. A partir de ese momento, hasta su muerte, ayuda al marido, Carlos III, en el gobierno del reino y ejerce el papel de lugarteniente durante sus viajes a Francia. En estos años, también ven la luz otros hijos del matrimonio, si bien varios de ellos mueren. En 1403, Leonor es coronada reina y, desde 1411, Carlos se queda en el reino de Navarra, de modo definitivo, hasta su propia muerte en 1425. Su esposa hace testamento el 27 de julio de 1414 y fallece el 27 de febrero de 1415.

### 3.2. Importancia del paratexto de estas composiciones

En general, los epígrafes que acompañan a los poemas cancioneriles desempeñan un papel clave a la hora de estudiar e interpretar las composiciones, ya que, sin ellos ni siquiera podríamos atribuirlos a un autor concreto; con todo, en ocasiones, las rúbricas nos dicen mucho más, si bien

Lo más común es que se ofrezca el nombre del autor o/y el género del texto, pero a veces aparece uno o más de los siguientes elementos: el tema [...], alguna circunstancia de interés sobre el momento o las causas en que se compuso la pieza [...] y también la identidad del destinatario (Tato, 2008c: 73).

Ahora bien, hay paratextos que proporcionan otro tipo de información, en ocasiones aportan datos que no se desprenden fácilmente de la lectura de las piezas e, incluso, llegan a proporcionar información extratextual (Tato, 2008a: 20-21). Este es el caso del cancionero que nos atañe, PN1, que, frente a otras fuentes cancioneriles, contiene rúbricas que suelen ser bastante ricas; así, además del nombre del autor, tienden a indicar el género, el tema, el destinatario, etc. Algunos de estos datos se pueden apreciar en los paratextos que acompañan los poemas del ciclo objeto de estudio; en ellos encontramos dos informaciones que se facilitan de manera sistemática en cada rótulo: el autor, Alfonso Álvarez, y el género, cantiga. En dos



casos (PN1-27 y PN1-47), se dice que la cantiga correspondiente es la *desfecha* del poema anterior, es decir, que guarda una relación con él. Además, todas las rúbricas mencionan a la reina de Navarra, salvo la de PN1-47; sin embargo, dado que el epígrafe de esta cantiga la presenta como *desfecha* del poema precedente, o sea, de PN1-46 (que sí menciona a Leonor de Navarra), y en vista de que tanto PN1-47 como PN1-46 son piezas de tipo amoroso y aluden a una dama, resulta lógico pensar que PN1-47 también se vincula a la reina de Navarra.

Más problemático es el caso de PN1-26: la rúbrica menciona a la reina de Navarra y a su esposo informándonos sobre la circunstancia que originó el poema (*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez quando desposaron a la Reina de Navarra con don Carlos porque se iba*). El texto que sigue, PN1-27, es la *desfecha* de PN1-26, pero su rúbrica permite relacionarlo con Leonor solo indirectamente, pues en ella se afirma: *Esta cantiga [PN1-27] fizo el dicho Alfonso Álvarez por manera de desfecha a esta otra cantiga [PN1-26] que fizo a la dicha Reina* (subrayado mío). Al igual que en el caso de PN1-47, parece sensato ligar también esta *desfecha*, PN1-27, con la reina.

En tres ocasiones, las rúbricas anticipan el tema de la cantiga: *por amor e loores* (PN1-23 y PN1-25); *en loores e alabança* (PN1-46). Asimismo, según se anticipaba al principio de este trabajo, en dos casos el paratexto expresa inseguridad acerca de la información que proporciona: en PN1-25, parece afectar a la autoría de Villasandino (*Esta cantiga dizen que fizo el dicho Alfonso Álvarez*); en PN1-23, a la destinataria, que no es otra que Leonor (*Esta cantiga muy sutil e famosa fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino por amor e loores de la dicha doña Juana de Sosa [...]. Es opinión de otros que la fizo a la Reina de Navarra*; subrayado mío)<sup>11</sup>. Según señala Tato, “Juan Alfonso, un compilador que invierte esfuerzo y tiempo, hubo de informarse sobre los textos [...], pero no siempre obtuvo datos fiables y dejó asomar la duda cuando no pudo resolverla” (2010: 219).

---

<sup>11</sup> Para más consideraciones sobre este tipo de fórmulas, presentes en los epígrafes de PN1, que expresan inseguridad en cuanto a los datos ofrecidos, véase Tato (2005: 106-112; 2008a; 2008b: 50).

Sobre el rótulo que precede a PN1-46, el más detallado del ciclo, se hablará más detenidamente en los apartados siguientes debido a la importancia y el valor que parece poseer este epígrafe. Por ahora, lo digno de notar es que, sin estos paratextos, ignoraríamos algunas informaciones difíciles, cuando no imposibles, de deducir de las piezas; además, desconoceríamos dos datos fundamentales a la hora de estudiar e interpretar los textos: su conexión con Leonor y la identidad del autor<sup>12</sup>.

### 3.3. El tratamiento elusivo otorgado a Leonor de Trastámara en las rúbricas de PN1

A pesar de las múltiples informaciones proporcionadas por los paratextos que acompañan los poemas dirigidos a esta reina en PN1, el tratamiento que se le da en las rúbricas es muy llamativo, especialmente si se compara con lo que sucede en otros casos: nunca aparece su nombre de pila, Leonor, y solo se identifica mediante su título real navarro (“Reina de Navarra”). Se sabe que esta dignidad se refiere a Leonor de Trastámara, hija legítima de Enrique II de Castilla, únicamente por dos razones: primero, porque en el rótulo, muy lacónico, del poema que encabeza la serie de poemas del ciclo (PN1-25), después de “Reina de Navarra” se añade “hermana del Rey don Juan”; segundo, porque la rúbrica de PN1-26 menciona los desposorios de la “Reina de Navarra” con “Carlos” y la voz poética femenina que escuchamos en el texto, en la última estrofa de la cantiga, se dirige al “Rey de Castella” (v. 21) llamándolo “meu hermano, meu señor” (v. 23).

La identidad de la “Reina de Navarra” es, por tanto, desvelada gracias a que se especifica en los versos su relación con dos hombres importantes: Juan I y Carlos III. Se trata de un rasgo muy peculiar, ya que las rúbricas que en PN1 preceden a las cantigas que me ocupan, también atribuidas a Villasandino, normalmente mencionan de manera explícita el nombre de la dama a la que se dedica el poema, por ejemplo: “doña Juana de Sosa” (amante de Enrique II), “Reina

---

<sup>12</sup> Para ulteriores consideraciones sobre las rúbricas cancioneriles, véase Tato (2008a-b-c) y Rodado Ruiz (2012).

doña Juana” (Juana Manuel, esposa de Enrique II y madre de Juan I y de Leonor), “Reina doña Leonor” (esposa de Juan I y madre de Enrique III). En cambio, la única vez que se alude a la reina de Navarra empleando su nombre de pila es en el cuerpo del poema PN1-53 “Reina doña Juana, atal fue mi nombre”, compuesto en ocasión de la muerte de la reina Juana Manuel (1339-1381), cuya voz poética afirma: “Mi fija hermosa, *doña Leonor*, / dexo bien casada, rica, bienandante, / con rica persona de alto valor, / que es de Navarra legítimo Infante” (vv. 25-28; cursiva mía).

Otro dato importante es que una sola vez, al mencionarla como “hermana del Rey don Juan”, se precisa su vínculo con el soberano de Castilla; en todas las demás rúbricas, esta mujer se caracteriza solo y únicamente por su conexión con Navarra: en mi opinión, resulta muy raro que, en un cancionero castellano como el *Cancionero de Baena*, no se pongan de relieve, con mayor énfasis, los vínculos familiares que unen a esta dama al reino de Castilla y a la dinastía Trastámara. En este sentido, puede contrastarse este silencio con lo que ocurre con Juana de Sosa, en el ciclo poético dedicado a ella: más de una vez, se subraya en las rúbricas su relación amorosa con Enrique II, del que fue simplemente “mançeba”. Ha de existir, por tanto, alguna razón por la que solo se identifica como “Reina de Navarra” a una dama perteneciente de pleno derecho a la familia real Trastámara, cuyo nombre, además, retoma el de la abuela, Leonor de Guzmán, amante de Alfonso XI y madre de Enrique II, iniciador de dicha dinastía.

Tampoco la rúbrica de PN1-46, que es la que ofrece más detalles sobre este personaje, nada dice sobre su pertenencia a la familia real castellana. De hecho, el motivo por el cual Villasandino le escribe este poema es, simplemente, su hermosura:

*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loores e alabança de la senora Reina de Navarra, por quanto ella era muy hermosa e siempre él deseava loar e servir en sus cançiones, segunt en este libro es contenido.*

Además, tal y como señaló Gaibrois de Ballesteros sobre lo que ocurre con el *Cancionero de Baena*: “siempre designa a Leonor como reina de Navarra aunque los versos se refieran a su

época de Infanta”; es decir, aunque se hable en los poemas de una fase vital en la que esta mujer todavía no es reina, momento en el que sus vínculos con Castilla deberían cobrar mayor peso, los epígrafes solo ponen de relieve su futura relación con Navarra (1947: 41, n. 8). Parece evidente, pues, que el nombre de esta dama, junto con su identidad real castellana, por alguna razón, no se reflejan con claridad en los epígrafes de PN1: de “Leonor de Trastámara, reina de Navarra” solo queda “reina de Navarra” y esto, en vez de facilitar la identificación del personaje, la dificulta, contradiciendo la función misma de las rúbricas, orientadas, normalmente, a desvelar y dejar clara la identidad de la mujer aludida. El motivo de este obscurecimiento de su nombre no parece deberse a la condición femenina que la caracteriza, puesto que, como se ha visto, otras mujeres, de rango inferior, que ni siquiera forman parte de la familia real, son mencionadas en las rúbricas por su nombre de pila y se señalan sus lazos, incluso ilícitos, con la realeza castellana.

Lo que es cierto es que el *Cancionero de Baena* recoge dos tratamientos opuestos de la figura Leonor. Por un lado, se transmite la idea de un personaje importante dentro de la corte castellana: Villasandino compone más de un poema en su “alabança” (la rúbrica de PN1-46 especifica que *siempre él la deseava loar e servir en sus cançiones*) e, incluso, llega a poner en su boca una de sus cantigas: PN1-26, algo excepcional dentro la poesía cancioneril, caracterizada por la abundancia, no solo de autores masculinos, sino también de voces poéticas masculinas. En ese mismo poema, en la última estrofa, la voz de Leonor se dirige directamente al rey Juan I, a quien formula un ruego; y lo hace en una actitud que revela una relación cercana e íntima con el hermano, así como cierto poder e influencia de ella en la dinámica familiar. De nuevo Villasandino, en el poema mencionado más arriba, PN1-53, pone en boca de la madre de Leonor, la reina Juana Manuel, palabras afectuosas hacia la hija y hacia su yerno, Carlos. Todos estos elementos parecen reflejar la admiración de sus contemporáneos hacia esta mujer

durante las décadas de 1370 y 1380, cuando pueden fecharse, aproximadamente, los poemas de Alfonso Álvarez aquí estudiados y los sucesos mencionados.

Ahora bien, el *Cancionero de Baena* refleja, al mismo tiempo, un tratamiento bien distinto, evasivo y distante, respecto a este personaje: es el que se desprende de los epígrafes fechables en una época posterior a los poemas que se introducen, como mínimo a partir del momento en que Juan Alfonso Baena compuso el cancionero para Juan II, hacia 1430. Esta diferencia que se percibe en cuanto a la visión de Leonor, si se atiende a los textos o a los rótulos de PN1, parece implicar que, probablemente, hubo una época, durante las décadas de 1370 y 1380, en la que se consideraba un personaje loable; luego, algo hubo de ocurrir, relacionado con ella, que hizo que pasara, de ser una figura digna de “alabança”, a merecer la pátina de olvido que se refleja en los epígrafes. Esa caracterización elusiva, incompleta e inexacta de Leonor de Trastámara, en épocas cercanas a ella, ha provocado su desatención o tratamiento parcial y superficial en los estudios históricos y literarios posteriores, puesto que, hasta tiempos recientes, no suscitó ningún interés entre los historiadores ni entre los investigadores de poesía cancioneril.

Quizás, se podrían trazar las causas del obscurecimiento que esta mujer padeció y del silencio perceptible en las rúbricas del *Cancionero de Baena* sobre su identidad castellana en ese momento crítico de la historia del reino de Castilla, entre 1390 y 1395, en el que Leonor jugó un papel político activo en la corte castellana, convirtiéndose en un personaje incómodo incluso para su propio sobrino, el rey Enrique III. Efectivamente, justo en ese período, su carácter castellano debió de reforzarse: “Por una temporada, parece ser que olvidó su condición de reina para considerarse únicamente infanta de Castilla” (Narbona Cárceles, 2014: 661). En cuanto al rescate histórico y literario de esta figura, ha de recordarse el pionero el estudio publicado por Gaibrois de Ballesteros en 1947, cuyo título, “Leonor de Trastámara, reina de Navarra”, en primer lugar, restituye a la mujer su nombre completo y, por consiguiente,

recupera y afirma su identidad real castellana; pero, además, la estudiosa intenta reconstruir su vida apoyándose en fuentes históricas y literarias, tanto castellanas como navarras.

### 3.4. Estudio de los poemas

Dentro del ciclo de poemas ligados a la reina de Navarra, las composiciones seleccionadas para un análisis detenido son PN1-26, PN1-27, PN1-46, PN1-47; tal y como se ha anticipado, los textos aparecen en el cancionero conservado siguiendo dicho orden, si bien entre PN1-27 y PN1-46 se intercalan poemas de otro tipo.

La selección de estas composiciones no es caprichosa, sino que se debe a distintas razones: en primer lugar, se trata de las cuatro cantigas cuyos epígrafes las atribuyen a Villasandino y, al mismo tiempo, remiten a la reina de Navarra con seguridad; además, comparten algunos rasgos formales y temáticos. Así, tanto PN1-26 como PN1-46 van seguidos de sendas *desfechas*, PN1-27 y PN1-47 respectivamente; las cuatro cantigas parecen aludir a una separación entre galán y dama, cada una poniendo de relieve aspectos diferentes del sentimiento amoroso vivido en la lejanía. Y es que, si los poemas se leen en conjunto y según el orden que en este estudio se propone, diferente al que en la actualidad ofrece PN1, los textos parecen reflejar una sucesión temporal: cada pieza semeja representar una etapa distinta de una misma separación vivida por dos enamorados, trazando, así, una cronología del sentimiento amoroso, que va del optimismo al pesimismo; por otra parte, leyendo las composiciones a la luz de lo que las fuentes históricas nos dicen sobre la vida conyugal de Leonor y Carlos, encontramos que estos versos pueden relacionarse con un período concreto, el de la partida de Carlos a Francia.

Por todo lo explicado, el orden adoptado a la hora de estudiar y analizar estas cantigas en la parte restante de este apartado, será el siguiente: PN1-46, PN1-47, PN1-26, PN1-27.

#### 3.4.1. Estudio de PN1-46 “Por amores de un estrela” y de PN1-47 “Desseoso con desseo”

PN1-46 “Por amores de un estrela”

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora Reina de Navarra, por quanto ella era muy fermosa e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, segunt que en este libro es contenido.

Por amores de un estrela, I  
que meu corazón mantén,  
beviré ledo en Castela  
quanto Deus tovier’ por bien.  
5 Non diré cuál es nin quién,  
mas, ¡loado seja Amor,  
que me deu gentil señor,  
más fermosa que otra ren!

Amor me trae pagado II  
desque me fizo entender  
de la que sirvo de grado  
e me faze entristezer.  
Muitas vezes con plazer  
15 he membrança de su vista,  
mas torméntam’ a conquista  
que non posso ál fazer.

Las otras non ayan saña, III  
qu’esto a mí assí paresçe;  
de quantas yo vi en España  
20 ésta todo bien meresçe:  
es fermosa con lideçe,  
trage muita loçanía,  
de bondat e cortesía  
todos tiempos se guarnesçe.

Ante meus ollos teño IV  
cada día seu semblante,  
seu prez e loor manteño,  
assí seja bien*andante*.  
Peroque bivo pensante  
30 por ser d’ela alongado,  
non só nin ando engañado,  
çerto soy por seu talante.

PN1-47 “Desseoso con desseo”

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por desfecha d’esta otra cantiga.

Desseoso con desseo, I  
desseando todavía,  
ando triste pues non veo  
la gentil señora mía,  
5 la que amo sin follía,  
desseando todavía.

	De plazer ya non me plaze, desplazer he noite e día, pues Ventura assí me faze	II
10	apartado todavía de aquesta señora mía, desseando todavía.	
	Pensar otro pensamento penso que non osaría; mi ben e consolamento	III
15	es loar su loçanía d'esta linda en cortesía, desseando todavía.	
	Cuido con grand cuidado, cuidando sin alegría donde, pues bivo apartado	IV
20	de quien me fazer solía muito ben sin villanía, desseando todavía.	

Entre estos dos poemas, aparte del hecho de que ambos guarden relación con Leonor, reina de Navarra, hay aún otra estrecha conexión sobre la que nos advierte la rúbrica del segundo cuando precisa que su autor la *fizo* [...] *por desfecha* del anterior. Por ello, me ha parecido importante considerar desde el principio ambos textos como un conjunto, al igual que haré con PN1-26 y PN1-27; no he renunciado, sin embargo, a diferenciar los dos componentes, ya que ambos pueden entenderse individualmente, aun cuando resulta claro que la interpretación se enriquece conectando su lectura<sup>13</sup>.

Son muy distintas las relaciones que pueden establecerse entre poemas; la que estas composiciones mantienen es, generalmente, fácil de percibir, en tanto de ella suele quedar constancia en uno de los paratextos<sup>14</sup>. Entre las dos piezas, hay una que podemos considerar principal, la primera, que sirve de punto de partida a la *desfecha*, la cual actúa, pues, en cierto

---

<sup>13</sup> En este sentido, no ha de olvidarse que hemos conservado textos que cuentan con una *desfecha* en algunos testimonios, pero que han resistido una lectura sin ella en otros; véase por ejemplo, ID 0001 “Por la muy aspera via” e ID 0002 “Tu mi señora de si”.

<sup>14</sup> Es, por otra parte, un vínculo del que da cuenta Dutton en su índice global del *CsXV* (1990-1991, VII: 585).



sentido, como satélite de aquella<sup>15</sup>; me interesa, además, destacar que en la obra de Villasandino este tipo de conexión textual no es infrecuente, por lo cual no puede sorprender que en las composiciones que integran el ciclo que me ocupa la encontremos en más de una ocasión.

Resulta, por tanto, necesario comenzar apuntando siquiera algunas consideraciones sobre lo indicado por los estudiosos a propósito del concepto *desfecha*, que todavía no ha sido suficientemente dilucidado<sup>16</sup>. Al tratar de las estrofas y términos técnicos empleados en PN1, Lang advertía, hace casi cien años, que la *desfecha* era una composición que servía de resumen o conclusión de otra; Navarro Tomás, por su parte, afirmaba que el término “parece haber designado una canción que se inspiraba en el mismo asunto de otra poesía, del cual presentaba una versión más condensada y lírica” y ponía la *desfecha* en relación con la *finida*, ya que, como esta, acompañaba a una poesía que le servía de base, lo cual lo llevaba a concluir que en “el fondo la *desfecha* es en efecto un original desarrollo castellano de la *finida* trovadoresca”<sup>17</sup>; por lo que se refiere a su forma, mantenía que su estrofismo era habitualmente el del villancico o el de la canción, en tanto sus verso era hexasílabo u octosílabo (1972 [1956]: 163).

Interesa también la reflexión de Le Gentil, quien avanza algún dato de interés al intentar desentrañar la razón del origen de la *desfecha*<sup>18</sup>:

les poètes peninsulaires semblent [...] avoir obéi à la préoccupation suivante: reprendre et souligner dans un court poème de *forme* essentiellement lyrique, le principal *thème* lyrique d’une autre composition [...]. Si le mot *desfecha*, comme tout porte à le croire, implique la recherche d’un effet de contraste, la composition qu’il designe devait, à la suite d’un poème présentant déjà un caractère lyrique, s’en distinguer, soit par la forme, soit par le ton, soit par la mélodie. Effectivement, le poème qui sert de point de départ a en général une allure savante et courtoise, tandis que la *desfecha* présente un caractère plus simple, voir même populaire (1949, II: 176).

---

<sup>15</sup> Cabe pensar que está subordinada; sin embargo, la *desfecha* resiste una lectura independiente, si bien no la entendemos igual que si la leemos junto con el texto base, cuyo sentido también se resiente sin la *desfecha*.

<sup>16</sup> Sobre el término, sus significados y variantes, véase Casellato (2001: 35-36), si bien hay que precisar que esta investigadora se centra en las *deshechas* a romances, de manera que no atiende a las *desfechas* del *Cancionero de Baena*.

<sup>17</sup> Parece, no obstante, haber sido Michaëlis la primera en apuntar que la *desfecha* era un desarrollo de la *finida*, un proceso en el que, a su juicio, la música había jugado un importante papel (*apud* Le Gentil, 1949, II, 174).

<sup>18</sup> En su estudio retoma y precisa ideas de estudiosos anteriores, principalmente de Michäelis y de Lang.

En fecha más reciente otros investigadores han vuelto sobre el asunto. Así, Casas Rigall, al tratar de la sinonimia y, en particular, de la *interpretatio*, se detiene en el género de la glosa y en la *desfecha*, remarcando algunas de sus diferencias:

Mientras que la glosa representa una paráfrasis exhaustiva de un poema anterior -en el sentido de que todos los versos de éste son tenidos en cuenta-, la *desfecha* es una *interpretatio* parcial: el autor subraya un motivo de una composición de contenido más complejo. Además, a diferencia de la glosa, la *desfecha* no recoge en su interior los versos de la base. Por otra parte, si el glosador se inspira normalmente en un texto ajeno, el autor de *desfechas* suele partir de una obra propia. [...] A pesar de que Le Gentil (1949, II: 174) acepta, siguiendo a Lang (1927), que en el *Cancionero de Baena* la *desfecha* «est une composition qui sert de résumé ou de conclusion à une autre», [...] la primera de estas notas [...] no está patente en autores como Villasandino [...]. En cambio, durante el tricenio V [...], la *desfecha* sí tenderá decididamente a la abreviación (1995: 60-61).

Todavía después, Casellato, centrándose en las *desfechas* de romances, ausentes de los cancioneros más antiguos, concluye: “Se trata de composiciones poéticas que presentan, por un lado, un esquema estrófico bien definido y diferente del texto anterior; por otro, retoman y subrayan el tema principal del mismo” (2001: 35). Por lo que se refiere al tipo de tema que abordan, es el amoroso el que predomina y, en cuanto a la métrica, mantiene que la medida del verso es el octosílabo<sup>19</sup>.

Tras lo visto, atenderé a la primera de las *desfechas* que hemos de considerar en este estudio, comenzando por el epígrafe que la introduce, que no deja lugar a dudas sobre su naturaleza: en él se precisa que estamos ante una cantiga que *fizo Alfonso Álvarez por desfecha d’esta otra cantiga*. Atendiendo a la forma, nos encontramos con una cantiga que cuenta con el mismo número de estrofas que la canción de la que parte, pero, mientras en esta se componen de ocho versos, en la *desfecha* de seis, lo cual supone un cambio en el estrofismo que, en principio, implica una cierta condensación, pues la extensión es menor; en ambos casos los versos son octosílabos. Esta muestra de *desfecha* viene a desmentir alguna de las ideas de Le Gentil, ya que, en ningún caso, puede considerarse que PN1-47 presente un carácter más simple o popular que el texto base: uno y otro son poemas cultos y cortesés, pero en el segundo

---

<sup>19</sup> Desmiente, en este sentido, a Navarro Tomás, que incluía el hexasílabo; cabe decir, no obstante, que en el *Cancionero de Baena* hay *desfechas* hexasilábicas, como sucede con PN1-560 “Virgen, flor d’espina”.

Villasandino hace alarde de su competencia como versificador al servirse de algunas de las galas del trovar que entrañaban dificultad y exigían pericia por parte del autor.

Por lo que se refiere a la relación que, desde el punto de vista del contenido, podemos establecer entre la *desfecha* y la canción de la que parte, es asunto del que se ha ocupado con detalle Casas Rigall al tratar de la *interpretatio* que de PN1-46 lleva a cabo la *desfecha* (1995: 61). En su detenido análisis, demuestra que PN1-47 no hace un resumen del contenido de PN1-46, sino que toma uno de los motivos allí desarrollados, que claramente no es el principal, y lo sitúa “en un primer plano, proyectándolo a lo largo de veinticuatro versos”<sup>20</sup>; Casas Rigall concluye, por ello, que PN1-47 ofrece una *interpretatio* parcial de PN1-46, por cuanto únicamente ha tomado en cuenta “una sola dimensión del texto base” (1995: 61).

En suma, la relación entre la *desfecha* y la cantiga de la que parte permite establecer entre ambas un contraste desde el punto de vista formal y, en lo que toca al contenido, a mi juicio, cambia la perspectiva: si en PN1-46 el yo lírico centraba su atención en la dama (la elogia, manifiesta su complacencia por contar con tal *señor* aunque no parece estar junto a ella, lo cual permite explicar algunos elementos que apuntan a la tristeza o a la preocupación), en PN1-47 el portavoz se centra en sí mismo y en la confusión que, alejado de su amada, le causa el amor.

Si nos fijamos en el género de estos textos, las rúbricas de uno y otro nos advierten que estamos ante cantigas, lo cual concuerda con la sección del códice en la que se copian, pues ambas están precedidas y seguidas de otras composiciones del mismo tipo debidas a Villasandino. No obstante, en este caso nos enfrentamos a canciones carentes de cabeza, elemento empleado por el poeta en otras canciones del que, a veces, como aquí sucede, prescinde; ello, en mi opinión, podría apuntar a una mayor antigüedad de estas piezas, pues, según se verá, otros elementos señalan en la misma dirección. Ambas, según he indicado, están

---

<sup>20</sup> En opinión de Casas Rigall, ese motivo (que no es otro que el de la *membranza*) “se encuentra en un nivel, cuando menos, parejo —si no secundario— con respecto a la declaración de amor y el panegírico [los otros motivos que distingue en PN1-46]” (1995: 61).

integradas por cuatro estrofas, si bien en PN1-46 estas se componen de ocho versos, en tanto en la *desfecha* de seis, por más que la escansión es idéntica: ocho sílabas. En cambio, las dos piezas difieren en la distribución de rimas: en la primera los octosílabos se ajustan al esquema 8a/8b/8a/8b/8b/8c/8c/8b con regularidad, introduciendo nuevos consonantes con cada una de las estrofas<sup>21</sup>; en PN1-47, la reducción del número de estas implicaba ya un cambio del patrón de rimas, si bien resulta llamativo que todas las coplas introduzcan solo una rima nueva y compartan otra: 8a/8b/8a/8b/8b/8b/ //8c/8b/8c/8b/8b/8b/ // 8d/8b/8d/8b/8b/8b // 8e/8b/8e/8b/8b/8b/; esto nos lleva a un incremento en la dificultad formal de la poesía, que, sin llegar al arte de maestría mayor, alcanza la media maestría, no infrecuente en el *Cancionero de Baena*<sup>22</sup>. Y es que, al repetirse una de las rimas con la misma distribución en todas las estrofas, la exigencia y la dificultad se incrementan. El esquema métrico es, pues, más elaborado, pero a ello ha de añadirse el hecho de que todas las estrofas se cierran de modo idéntico, con un octosílabo que parece actuar como estribillo (“desseando todavía”), sin olvidar tampoco que en la construcción de aquellas el poeta se sirve de la antanaclasis, un tipo de repetición que le permite dar muestra de nuevo de su habilidad técnica empleando la misma raíz léxica para enlazar los dos primeros versos de cada copla; emplea, para ello, palabras muy próximas que, sin embargo, no son idénticas y tampoco significan lo mismo. Hace, así, uso de algunas de las galas del trovar no infrecuentes en el *Cancionero de Baena*, pero que, avanzado el siglo XV, sin desaparecer, se reducen en número y variedad (Navarro Tomás, 1961: 169); Villasandino, con este tipo de recursos, trababa, según puede percibirse, la estructura del poema<sup>23</sup>. Encontramos, por tanto, en el ámbito formal una clara diferencia entre el PN1-46 y PN1-47, lo

---

<sup>21</sup> En el verso 28, no obstante, en el códice se lee “bien meresçe”, lectura que rompe el esquema y que, sin duda, se debe a un error del copista; Dutton y González Cuenca (1993: 69) sustituyen esta expresión por “bienandante”, puesto que “Según la pauta de rimas, la rima debería ser en *-ante* y parece haberse confundido con el v. 20 [en el que aparece *bien meresçe*]”.

<sup>22</sup> Villasandino construye también algunas composiciones aplicando la técnica de la maestría mayor, según el uso de los trovadores provenzales. Véase sobre ambos procedimientos en Navarro Tomás (1961: 169).

<sup>23</sup> Beltrán recoge algunas otras muestras y, refiriéndose al poema que me ocupa, afirma que en él encontramos: “una afortunada combinación de *redoblado* y *leixa-pren* encabeza todas las estrofas, cada vez con un vocablo distinto, insistiendo [...] en la unidad del poema” (1988: 82).

cual, en parte, puede explicarse por el carácter de *desfecha* de la última, que implica un contraste entre los dos textos.

Lingüísticamente no hay, en cambio, grandes diferencias entre los poemas, pues en ambos se percibe una clara mezcla de gallego y castellano, siendo reseñable la carga de galleguismos (Lapesa, 1985: 239-248). En este sentido, puede tomarse esta realidad lingüística como un nuevo indicio que refuerza la idea de que estas composiciones pueden ser de las más antiguas de las del ciclo dedicado a Leonor.

PN1-46 es una cantiga que Villasandino *fizo [...] en loores e alabança de la señora Reina de Navarra*, que se cierra con una *desfecha*, PN1-47; en la primera los versos están puestos en boca de un portavoz lírico masculino que emplea la primera persona (“meu”, v. 2; “beviré”, v. 3; “non diré”, v. 4; “me trae”, v. 9...), y lo mismo ocurre en la segunda (“ando” o “veo”, v.3; “señora mía”, v. 4; “non me plaze”, v. 5; “desplazer he”, v. 6...). De hacer caso a la rúbrica de PN1-46, cabría identificar a ese emisor con Villasandino, aun cuando no es imposible, como ocurre en otros casos, que el epígrafe hubiese sido elaborado después de la composición del poema, sin tener en cuenta lo que los versos dicen, tal como ocurre en PN1-26. Sea como sea, difícilmente hoy pensaríamos que Villasandino hubiese podido cortejar a Leonor de Trastámara; no obstante, según advierte Lapesa, este autor mezclaba la alabanza o elogio de una dama con el amor, fingiéndose “lacerado amator de princesas o concubinas regias”, una galantería equívoca, que don Rafael considera va desapareciendo progresivamente en el s. XV: Santillana distingue ya con claridad amor y loor en 0288 , un decir lírico que dirige a Juana de Urgel (1957: 74). Sin excluir la idea de que, en PN1-46 y PN1-47, Alfonso Álvarez se mostrase como rendido enamorado de la reina de Navarra, tampoco cabe obviar otras posibilidades: por ejemplo, podemos suponer que compusiese estas dos piezas por encargo, como sabemos hace en otras ocasiones. Este es el caso de PN1-8 “Señora, flor de açuena”, pieza dirigida a otra Leonor, esposa de Pedro Manrique, de PN1-10 “La que siempre obedeçí”, dirigida a Beatriz de

Portugal, esposa de Pero Niño, y de PN1-15 “Ben aya miña ventura”, dirigido a Juana de Sosa, manceba de Enrique II<sup>24</sup>.

Sea o no Villasandino quien encarne al emisor lírico de PN1-46, importa atender a su discurso, una parte importante del cual tiene que ver con la alabanza de una mujer, identificable con la reina de Navarra a partir de la rúbrica del poema; resulta casi contradictorio que en el verso 5 el yo explicita la determinación de no desvelar su nombre: “Non diré cuál es nin quién”. Como puede percibirse, aquí el portavoz poético expresa, de forma enfática, mediante la doble negación, su voluntad de callar el nombre de la amada, idea que remite al *secretum amoris* y al *silentium amoris*, tópicos que la tradición provenzal había empleado en los siglos anteriores convirtiéndolos en elementos literarios esenciales para proteger el amor extraconyugal entre el caballero y la dama propio de esa literatura<sup>25</sup>.

Fijándonos ya en cómo se construye el loor de la mujer, lo primero que encontramos es la imagen de la *estrela* (v.1), una metáfora que también se localiza en otros textos de carácter amoroso atribuidos a Villasandino. Por ejemplo, en PN1-24 “Biva sempre ensalçado”, un poema dirigido a doña María de Cárcamo, manceba del rey Enrique II, aparece “linda estrela” (v. 40) y, por lo que se refiere al ciclo dirigido a la reina de Navarra, lo hace en otras dos ocasiones: PN1-25 presenta “linda estrella de norte” (v. 24) y PN1-23, cantiga con destinataria problemática, ofrece “esta linda estrella” (v. 44). La asociación de la amada con este astro alcanza su apogeo entre los *stilnovisti* italianos (Casas Rigall, 1995, 75): “Vedut’ho la lucente

---

<sup>24</sup> Varias de las rúbricas que preceden a los poemas dirigidos a doña Juana de Sosa presentan fórmulas de este tipo: *gela mandó fazer el dicho señor Rey don Enrique*, así, parece que “el poeta se configura como emisor lírico del rey Enrique II [...] presta su voz, su ingenio y sus conocimientos de las modas poéticas del tiempo para dar a la luz una serie de poemas de carácter amoroso que el rey dedicará a su propia amante”. Cito de la página 11 de un artículo en curso de publicación que he escrito en colaboración con el profesor Andrea Zinato y que, en parte, se basa en una reelaboración de mi Trabajo de Fin de Grado titulado *Los poemas de Alfonso Álvarez de Villasandino dedicados a doña Juana de Sosa: amor y juego*. En cuanto a la presencia de Pero Niño en las composiciones de Villasandino, y en PN1 en general, véase Beltrán Llavador (2001).

<sup>25</sup> La discreción y el silencio del amante son también en la poesía cancioneril del XV motivos recurrentes, pero ya se han producido cambios, pues no es infrecuente que se revele el nombre de la dama, sea en el cuerpo del poema, sea en el epígrafe previo; de hecho, en este caso, ese silencio carece de sentido si consideramos la información de la rúbrica, que, según se ha visto, anticipa la identidad de la mujer. Estas alusiones al silencio de amor se encuentran también en el ciclo dedicado a doña Juana de Sosa, a pesar de que el nombre de esta dama siempre conste en los epígrafes. He tratado de esta secuencia poética en mi Trabajo de Fin de Grado.

stella Diana / ch'appare anzi che 'l giorno renda albore, / che ha preso forma di figura umana...” escribía Guinizzelli<sup>26</sup>; y es que ellos atribuían a la mujer virtudes espirituales y salvíficas, la consideraban un ser *angelicato* a medio camino entre el hombre y Dios. La mujer recordaba, entonces, a la Virgen que es, la estrella por antonomasia; de hecho, algunos de sus nombres, según la tradición mariana, son “Stella matutina” y “Stella maris”<sup>27</sup>. El propio Villasandino, en un poema dirigido a ella, escribe: “Ave, estela matutina! /... / Quien te apela maristela” (PN1-1 “Generosa, muy hermosa”, vv. 28 y 33; el subrayado es mío). Efectivamente, en la estética medieval, la estrella representa la pureza, la luz, la esperanza y es una guía para el hombre que viaja.

También, para referirse a la dama, emplea la expresión “gentil señor”, en masculino, algo no inusual en la lírica cancioneril castellana, especialmente en los poetas del s. XIV, pues el femenino a veces adoptaba la forma *señor*. Tal fórmula de tratamiento, una vez más, hunde sus raíces en la poesía occitana, que empleaba el lenguaje feudal metafóricamente a la hora de expresar la relación amorosa entre la dama y el caballero, concebida como el *servitium amoris* que el enamorado-vasallo prestaba a su amada-señora; no obstante, cabe señalar que, ya en los orígenes de la poesía cancioneril castellana, las expresiones que remiten al servicio amoroso se habían lexicalizado y habían perdido su antiguo sentido feudal: acabaron convirtiéndose en meras fórmulas propias del lenguaje utilizado en la lírica amorosa (Casas Rigall, 1995: 70).

La hipérbole es otro recurso que emplea para ensalzar a su amada: “más hermosa que otra ren” (v. 8), que se repite, con *variations*, hasta la monotonía en las cantigas de Villasandino, por ejemplo, en PN1-19 “Tempo ha que muito afané”, dedicada a doña Juana de Sosa (“fermosa e mellor / de quantas pude ver nin vi”; vv. 13-14). Esta hipérbole anticipa, en realidad, el contenido de la tercera estrofa que establece su superioridad absoluta con respecto a todas las

---

<sup>26</sup> Para un estudio sobre la influencia de los *stilnovisti* en Francisco Imperial y otros poetas de PN1, véase Caravaggi (1987). Del mismo trabajo, he citado los versos de Guinizzelli (1987: 157).

<sup>27</sup> Y no ha de excluirse una posible influencia de las *Cantigas de Santa María*, que, según apunta Beltrán, están en la base de algunos otros rasgos, como ocurre con las comparaciones florales de esta poesía (1985: 269).

otras damas, retomando y desarrollando en cuatro versos lo que sintéticamente indicaba el ya comentado verso 8: “las otras non ayan saña, / qu’esto a mí assí paresçe; / de quantas yo vi en España / ésta todo bien meresçe” (vv. 17-20). La presencia de *España* del v. 19 puede resultar de interés, ya que se contrapone a *Castela* (v. 3): ambos términos cierran el tercer verso en sus respectivas estrofas. *España*, en este caso, podría ser simplemente una elección dictada por la rima, sin tener un valor distintivo a nivel semántico, con respecto a *Castela*. No obstante, su empleo podría también señalar una voluntad consciente por parte del poeta de establecer una distinción de significado. Entonces, mediante *España*, se designaría una zona que va más allá del reino de Castilla y, así, se expresaría, de forma aún más hiperbólica, la primacía de esta mujer sobre las otras en todo el territorio hispano.

Los versos 21-24 enumeran, una tras otra, las virtudes físicas y morales de la dama mediante un vocabulario típico de la poesía cancioneril: se distingue por su hermosura, lindeza, lozanía, bondad y cortesía. A estas mismas calidades recurren muchos y distintos poetas cancioneriles, incluso un único escritor, reiteradamente las recuerda en sus piezas para referirse a diferentes mujeres. En efecto, en PN1-15 “Ben aya miña ventura”, cantiga atribuida a Villasandino y dedicada a doña Juana de Sosa, aparece: “mas a máis fermosa d’elas” (v. 8) y “a muy linda criatura, / deleitosa claridade / d’aquela que con bondade / vence a todas de apostura” (vv. 17-20). En general, tal y como afirma Rodado Ruiz, “aunque la hermosura de la amada es causa principal del enamoramiento, no suele ser objeto de descripción detallada. Los poetas prefieren el elogio imposible, esto es, constatar la perfección de ella sin especificar en qué consiste” (2000: 110). Es como si se verificara, entonces, una abstracción de la dama: sea cual sea la destinataria del poema amoroso, sus rasgos físicos y morales se presentan de manera estilizada, genérica, siguiendo unos esquemas predeterminados y repetitivos que proceden, obviamente, de una visión masculina de la mujer y recuerdan a la *donna angelicata* de los *stilnovisti*. En esta cantiga, sin embargo, cabe señalar que la caracterización de la amada ocupa



una estrofa entera, a diferencia de muchos otros textos amorosos, en los que se alude a ella de manera más escueta, por ejemplo, en PN1-43 “Amor, riso angelical”, otra pieza de Villasandino, dirigida a doña Juana de Sosa. Con todo, es evidente que esta descripción indefinida de la mujer no constituye la parte más significativa del texto, ocupada por las sensaciones que ella desata en el emisor poético<sup>28</sup>.

Gracias a los *amores* (v. 1) de esta dama, el yo lírico declara que vivirá “ledo en Castela / quanto Deus tovier’ por bien” (vv. 3-4); es decir, debido al sentimiento amoroso que alberga por la destinataria del elogio poético se imagina un futuro alegre, que ubica con precisión en el reino castellano. ¿Y cómo es ese amor que experimenta?: sin duda se trata de una emoción positiva, pues agradece al dios Amor el hecho de haberle otorgado una “gentil señor / más fermosa que otra ren” (vv. 7-8). Sin embargo, a pesar de que la voz poética se imagina un futuro ledo “por amores de un estrela”, en su presente coexisten en su ánimo dos sentimientos contrapuestos, siempre debidos al amor: este, por un lado, lo “trae pagado”, es decir, ‘satisfecho, contento’ y, por otro, lo “faze entristerzer”<sup>29</sup>. Esta *cohabitatio* se vuelve a encontrar en los versos inmediatamente posteriores: “Muitas vezes con *plazer* / he membraça de su vista / *mas torméntam’ a conquista*, / que non posso ál fazer” (la cursiva es mía)<sup>30</sup>. Tal y como señala Casas Rigall, aquí, “se introduce fugazmente el motivo de la separación de dama y galán: en el momento actual, el amador debe contentarse con la *membranza* de su señora” (1995: 61); por consiguiente, las palabras pronunciadas en los versos 25-26, “Ante meus ollos teño / cada día

---

<sup>28</sup> Este párrafo sobre la descripción de la mujer en la poesía cancioneril recoge y readapta al poema objeto de estudio varias ideas expresadas a lo largo de mi Trabajo de Fin de Grado. Estas, a su vez, se basan, principalmente, en el estudio de Rodado Ruiz, 2000.

<sup>29</sup> Según el GLOSSA, *pagado* es “part. pret. de pagar” que se define así: “2. ‘sentir pracer por, gostar de, contentar, agradar, satisfacer””.

<sup>30</sup> *Conquista*, según Dutton y González Cuenca, es un término jurídico que significa ‘queja’, ‘pleito’ (1993: 69), sentido que no recoge el DCECH (s.v.: *querer*) ni tampoco Alonso (1986: s.v. *conquista*) y que parece un tanto rebuscado; por otra parte, el sustantivo puede aquí entenderse sin problema en su significado más común, aplicado al ámbito amoroso: “mas torméntam’a conquista, /que non posso ál fazer” (ha explicado que sirve a una dama con gusto —y ella parece no haberlo rechazado—, pero ese amor también lo hace entristercer; en estos versos precisa que cuando no la ve y se acuerda de ella, la conquista lo atormenta, porque no puede hacer nada). Es preciso, además, señalar que en PN1-26, en boca de Leonor, encontraremos una forma del verbo *conquerir* utilizado en el mismo sentido: “del seu amor soy conquerida” (v. 4).

seu semblante”, remiten a la imagen del rostro de la amada que el enamorado conserva en su cerebro y que contempla “cada día”, como el navegante que nunca pierde de vista su *estrela*, a pesar de encontrarse lejos de ella. De hecho, el cierre de la cantiga deja claro que el yo poético se encuentra *alongado* de su dama y, por eso, sufre y vive *pensante*, o sea, ‘preocupado’. No obstante, al mismo tiempo, puede sentirse *pagado* porque “non só nin ando enganado, / çerto soy por seu talante”: está seguro de que, pese a la lejanía, la mujer que ama le corresponde y le es fiel, pues tal es el *talante*”(‘ánimo, voluntad’, según Dutton y González Cuenca, 1993: 69) de ella.

Como se anticipaba antes, se establece un contraste entre el presente del yo lírico, dividido entre alegría y dolor, y su futuro, que prevé *ledo* gracias a los amores de su dama. Esto me hace pensar que la separación de ella, fuente de tristeza y preocupación, es solo temporal: una vez superado ese momento, el enamorado sabe que podrá reunirse con ella, viviendo así “ledo en Castela”. La presencia de un amor correspondido es peculiar en Villasandino: normalmente, los emisores líricos de sus poemas se desesperan por una dama, no simplemente ausente, sino también esquiva y fría, que no permite la alegría amorosa. Lo más normal es, por tanto, que la mujer rechace al enamorado y él le suplique, continuamente, que tenga piedad: “quered vos merçed aver / de miña cuita desigual” implora en PN1-43 “Amor, riso angelical” (vv. 3-4), dirigido a Juana de Sosa; en PN1-19 “Tempo ha que muito afané”, otro texto con la misma destinataria leemos: “Pois merçed non posso achar / en vos, la gentil sin par, / longe de aquí por vosso iré” (vv. 5-7).

Me he preguntado la razón de este tratamiento peculiar del sentimiento amoroso en PN1-46 y, en mi opinión, conectando lo que el texto dice con la vida amorosa de la propia Leonor de Trastámara, cabe pensar que la voz del yo lírico no sea la Villasandino ni la de una voz neutra, sino la de Carlos, su marido. Efectivamente, tal y como relata en su estudio Gaibrois de Ballesteros, la relación entre los dos, sobre todo en los orígenes, hubo de ser correspondida

(1947). Por otro lado, el canciller López de Ayala, en sus *Crónicas de los reyes de Castilla*, pone un discurso en boca de Leonor en el que ella, al hablar de su marido afirma: “yo así lo amo e lo quiero” (Martín, 1991: 674). Además, según establece el acuerdo entablado por Enrique II de Castilla y Carlos II de Navarra, el infante Carlos, después de la boda con Leonor en 1375, se traslada al reino castellano junto a ella, hasta ser proclamado rey; así, desde 1375 hasta 1387, pasa largas estancias en la corte castellana (Narbona Cárceles, 2014: 654). Sin embargo, en 1378, el príncipe navarro debe ir a Francia para negociar las tierras normandas con el rey francés: el que, en origen, parece ser un viaje que no supone grandes problemas y que conocerá un pronto regreso, se convierte, al final, en un largo período de tres años que Carlos pasa fuera de Castilla, lejos de su esposa Leonor, como prisionero del rey de Francia (Narbona Cárceles, 2006: 77-88). No se puede, por consiguiente, desechar la hipótesis de que la voz lírica sea la de Carlos y que PN1-46 refleje una fase inicial de ese viaje, en la que sufre por la lejanía de la amada, pero todavía es optimista y se siente confiado porque no ha transcurrido mucho tiempo desde la separación: se consuela imaginando que pronto regresará al reino castellano y, así, “Por amores de un estrela / que meu corazón mantén, / beviré ledo en Castela / quanto Deus tovier’ por bien” (vv. 1-3)<sup>31</sup>.

Por lo que se refiere a la *desfecha*, a pesar de que, según he adelantado, el poema se centra en un solo tópico (minimiza el elogio femenino y se centra en sus propias emociones), cada estrofa arroja luz sobre aspectos distintos del sentimiento de añoranza, que siempre experimenta apremiado por el deseo, idea presente en todas las estrofas gracias a la repetición del último verso de la primera copla (“desseando todavía”), reforzado en esta mediante la antanacsis. No ha de obviarse tampoco la aliteración expresiva del sonido sibilante, que contribuye a incrementar los matices eróticos ya sugeridos por el mero significado del término *desseo* y las

---

<sup>31</sup> Esta interpretación de la cantiga es compatible con el período en el que Dutton y González Cuenca sitúan el texto, es decir, después de 1375 (1993: 69).

otras voces de la familia léxica<sup>32</sup>. Por otra parte, el uso del gerundio *desseando* junto al adverbio *todavía*, que según los más recientes editores de PN1 significa, aquí, ‘siempre’, contribuye a evocar un estado emotivo que afecta al enamorado de forma permanente y continua (Dutton-González Cuenca, 1993: 70). En este sentido, el empleo de la secuencia “la que amo sin follía” parece contrarrestar ese deseo que todo lo envuelve: es posible que el portavoz poético quiera, así, indicar que, pese al anhelo amoroso que siente, no es un loco arrebatado; no obstante, tampoco ha de descartarse que “sin follía” esté por “sin fallía” (‘sin duda’), sintagma empleado por el autor en otras ocasiones<sup>33</sup>. Y es que “la que amo sin fallía” armoniza mejor por su sentido en un texto en el que el poeta se desespera y expresa su deseo amoroso hacia la dama.

Además del deseo, el enamorado incide en su desazón amorosa repitiendo distintas formas léxicas construidas a partir del lexema *plaz-* para concluir: “desplazer he noite e día”, hipérbole que se reitera, de forma parecida, en la poesía cancioneril, por ejemplo, en PN1-11 “Entre Doiro e Miño estando” (v. 11), otro poema atribuido a Villasandino, aparece “noite e día dando luito”. Lo mismo hará también al recordar su obsesión por pensar en la dama o por preocupándose por su amor. En suma, queda claro que es este un amante que sufre de amor, siendo ese “extremado dolor [...] uno de los motivos más habituales recreados bajo formas hiperbólicas” y este constituye el tópico principal de la poesía de Villasandino (1995: 115).

Ahora bien, también la *desfecha* no deja duda de cuál es la causa de ese sufrimiento: en todas las estrofas, salvo en la tercera, el yo nos informa, de distintas maneras, que se halla alejado de su señora: “non veo / la gentil señora mía”, “Ventura así me faze / apartado todavía/ de aquesta señora mía” y “pues bivo apartado / de quien fazer me solía / muito ben sin villanía” (vv. 22-23). Así, pues, la *desfecha*, como el texto base, nos habla de dos amantes alejados, siempre desde la perspectiva del yo masculino, que, sin embargo, nos deja ver que la mujer

---

<sup>32</sup> Una aliteración que parece prolongarse en las dos estrofas que siguen, pues si una repite la *s* sonora a partir de *placer*, la tercera lo hace con la sorda en *pensar* y sus derivados.

<sup>33</sup> En los versos de abertura de PN1-23: “[S]in fallía / me conquiso” (Dutton y González Cuenca, 1993: 39).

amada le corresponde; la visión personificada de *Ventura*, como responsable de la separación, sitúa, así, los motivos de la lejanía más allá del control del galán y la dama.

Tras lo visto, ha de destacarse la continuidad temática existente entre PN1-47 y PN1-46; con todo, el tono positivo que, pese a la separación, se mantiene en el primer poema se difumina por completo en la *desfecha*: en ella no hay espacio para la esperanza futura, como sí ocurría en el texto base; el único consuelo que le queda al yo lírico en PN1-46 es pensar en ella y elogiar sus cualidades. A los contrastes vistos existentes entre ambos textos, ha de añadirse uno más: el optimismo de PN1-46 da paso a un estado melancólico y pesimista, tal vez explicable porque el yo lírico acusa el cansancio de una separación que se alarga en el tiempo, lo que provoca que se sienta más propenso a la desilusión y a la nostalgia amorosa. Además, en los versos “pues Ventura assí me faze / apartado todavía / de aquesta señora mía” (9-11), el término “todavía” no parece expresar el significado que presentaba en la primera estrofa, es decir, ‘siempre’, sino más bien el de ‘aún’, o sea, ‘hasta un momento determinado desde tiempo anterior’ (*Tentative Dictionary of Medieval Spanish*). Así, “apartado todavía” podría reflejar las expectativas frustradas del enamorado, que pensaba reunirse antes con su amada, pero que todavía se encuentra lejos de ella.

Al igual que en la cantiga anterior, nos enfrentamos, por tanto, a otro texto que presenta un tratamiento particular de la relación entre galán y dama en la poesía de Villasandino. En esta ocasión, como sucedía en el texto anterior, si se asigna la voz poética al marido de Leonor, Carlos, podría conectarse la pieza con la vida matrimonial de ella; se reflejaría aquí una etapa más avanzada de la misma circunstancia histórica en que he enmarcado PN1-46, es decir, el viaje que Carlos emprende para Francia, lejos de su esposa. Efectivamente, según señala Narbona Cárceles (2006: 84-87):

El infante abandonó la vida tranquila que llevaba junto a su esposa en la corte castellana y viajó hasta Francia con un gran séquito. Sin embargo, lo que en un principio parecía un viaje en el que no se preveían grandes obstáculos, se iba a convertir en un acontecimiento fundamental en la vida del infante. [...] varios grandes señores franceses informaron al monarca [Carlos V] de que dicho viaje no era más que una conspiración para acabar con

su vida, aunque parece que el propio infante desconocía esta información. [...] Al descubrirse la operación, en la primavera de 1378, el infante fue apresado [...] A pesar de que no había tenido nada que ver en todo ese asunto, el infante permaneció como rehén del rey de Francia durante tres años.

Así, pues, PN1-47 podría transmitir el estado de ánimo del infante navarro al darse cuenta de que, el que tenía que ser un viaje sin muchos problemas, en realidad, se prolongaba más de lo previsto debido a los berrinches de *Ventura*, que lo mantenían apartado de la amada *todavía*. Su vuelta parece más incierta y difícil, de modo que las favorables expectativas de futuro que, confiado, había expresado en la cantiga anterior (“Por amores de un estrela / ... / beviré ledo en Castela”), en la *desfecha* se desvanecen. Ahora, el enamorado desanimado, sin la seguridad de un futuro feliz junto a la amada, solo puede mirar, con nostalgia al pasado, recordando los momentos vividos con ella, en tierras castellanas (“me fazer *solía* / muito ben sin villanía; vv. 22-23, cursiva mía)<sup>34</sup>. De esta manera, PN1-46 y su *desfecha* no estarían relacionadas simplemente desde el punto de vista formal y temático, sino también compartirían unas referencias a un mismo momento histórico que marcó profundamente la vida conyugal de Leonor y Carlos.

El estribillo “desseando todavía” cierra la composición, afirmando, definitivamente, la supremacía del deseo en el ánimo del poeta. Asimismo, conecta el final con el principio, confiriendo, así, a la cantiga una estructura circular que refleja el círculo vicioso en el que se encuentra el enamorado, encerrado en su pensamiento obsesivo. En este poema, el significado de *deseo* parece coincidir con el de *desiderium* que, además de expresar anhelo de algo en general, también significaba ‘añoranza, nostalgia de algo ausente, que ya no está’.

#### 3.4.2. Estudio de PN1-26 “Triste soy por la partida” y PN1-27 “Pois me non val”

PN1-26 “Triste soy por la partida”

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez quando desposaron a la Reina de Navarra con don Carlos porque se iva.

---

<sup>34</sup> El verbo *soler*, además, no remite a un encuentro fugaz, de una sola vez, sino que expresa una acción reiterada, prolongada en el tiempo; y es que así fue el período en Castilla que los dos esposos pasaron juntos antes de la partida de Carlos.

	Triste soy por la partida, que se ora de aquí parte meu señor, que muy sin arte del su amor soy conquerida.	I
5	Todo el mundo ben entenda que non posso leda ser fasta que possa entender máis novas d'esta fazenda, ca serái miña bivenda	II
10	en esquiva maginança, con deleitosa esperança fasta ver la su venida.	
	Ora vai longe de aquí quen meu corazón deseja; por miña coita sobeja tempo ha que tempo perdí. Señor Deus ¿qué merescí ben obrando a meu poder, que por un solo placer he pesar toda mi vida?	III
15		
20		
	Muy alto Rey de Castella, esforçado en grant valor, meu hermano, meu señor, vos oíd miña querella e judgat a mí por ella. Vossa merced seja atal que non passe tanto mal, pois non só nin fui fallida.	IV
25		

PN1-27 “Pois me non val”

Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez por manera de desfecha a esta otra cantiga que fizo a la dicha Reina.

	Pois me non val', boa señor, por vos servir, sufrendo mal queiro por vos morir.	I
5	Amevós eu tan de afincado amor que non soy meu nin de otra ¡ay pecador!	II
10	Desde vos vi, tan muy fermosa señor, non me pud' ál	

*de grant cuita partir.*

15            Convén sufrir  
este pesar que eu he  
sin ben aver  
pois que tanto afané.  
Boa señor, depois que vos eu sé,  
sofr' eu mortal  
dolor si vos non vir'.

III

20            Non vos erréi  
por vos querer grand ben,  
ca vos améi  
muy más que otra ren.  
Boa señor,  
25            si toverdes por ben,  
pois soy leal,  
vos mandadme guarir.

IV

Nuevamente nos enfrentamos a dos poemas que conforman un conjunto, pues PN1-27 “Pois me non val” se presenta como *desfecha* del primero; ahora bien, en este caso, resulta indiscutible la conexión entre ambos, pues, solo leyendo uno tras otro según la secuencia en que se copian en PN1, podremos entenderlos, como pretendo demostrar, de manera completa y cabal. Y es que estos dos textos conforman un intercambio dialógico entre un hombre y una mujer, que Villasandino finge: ella es presentada en la rúbrica como reina de Navarra, si bien en el cuerpo del poema encontramos pistas sobre su identidad, pues se dirige en la última estrofa a su hermano (v. 23), al que otorga el título de rey de Castilla (v. 21); no obstante, poco se ha dicho sobre la posible identidad del yo masculino que responde en la *desfecha* y que, en mi opinión, no puede ser otro que su marido, el príncipe Carlos, a no ser que pongamos en boca del propio Villasandino los versos y, empobreciendo de manera notable la interpretación del conjunto, entendamos PN1-27 como una muestra más de la equívoca galantería de Villasandino de la que habla Lapesa<sup>35</sup>. Así, pues, estos dos textos constituyen una de esas raras joyas de la

---

<sup>35</sup> Véase lo indicado en el apartado anterior. Lo cierto es que nada advierten Dutton y González Cuenca en su edición (1993: 43) sobre esa voz masculina, como tampoco lo había hecho Azáceta (1966) y, en fecha más reciente, Calvo Pérez (1998: 83-84). Más llamativo resulta que en la antología de Dutton y Roncero el diálogo se ofrezca mutilado, pues solo se incluyen los versos puestos en boca de Leonor (2004: 227).



poesía cancioneril que gran parte de la crítica ha pasado por alto, ya que, con toda seguridad, el primero está puesta en boca de mujer, como desvelan las concordancias femeninas del texto de los versos 4, 6 y 28 (“del su amor soy *conquerida*”, “pois non só nin fui *fallida*”, “non posso *leda* ser”; la cursiva es mía), y el segundo de un varón. Estamos, pues, ante un ejemplo de intercambio cancioneril fingido en el que dos personajes de la casa real dialogan en verso; de hecho, el más antiguo diálogo de este tipo conservado nos lleva precisamente, y quizás no por casualidad, al bisabuelo de Leonor de Trastámara: me refiero al poema “En un tiempo cogí flores”, el texto inaugural de la poesía cancioneril cuatrocentista que suele atribuirse a Alfonso XI, quizás compuesto hacia 1330<sup>36</sup>. Pero todavía encontramos muestras posteriores, como “Mi señor, / mi rey, mi salut et mi vida”, la despedida entre Alfonso el Magnánimo y la reina María escrita por Pedro de Santa Fe cuando aquel marchaba hacia Italia en 1420 (Tato 2000)<sup>37</sup>. El que aquí me ocupa, a diferencia de los citados, se desarrolla en dos composiciones distintas: en una habla ella; en la otra, es él quien se convierte en emisor lírico. Es este un elemento que ya nos permite establecer un primer contraste entre PN1-26 y su *desfecha*: cambia la voz y, con ella, el mundo emocional que nos presenta, pero, según se verá, no es el único elemento diferenciador entre estas dos creaciones.

Lingüísticamente, como ocurre con el conjunto PN1-46 y PN1-47, la modalidad híbrida de gallego y castellano (Lapesa, 1953-54) es la empleada en este diálogo. Si nos fijamos en la forma, como en el caso anterior ambos textos son presentados como *cantigas* por sus respectivos epígrafes y cuentan con el mismo número de estrofas; no obstante, a diferencia de las dos piezas que se acaban de comentar, estas presentan una cabeza de cuatro versos,

---

<sup>36</sup> Como suyo lo presenta la rúbrica. En los versos Alfonso XI se queja por el dolor que le causa el amor por su señora; una voz femenina, que la crítica no ha dudado en identificar con la amante del monarca, Leonor de Guzmán (abuela, por tanto, de su nieta, la reina de Navarra) alza su voz en la última estrofa para hacerle saber que ella le corresponde. Dado que los amores ilícitos entre ambos personajes comenzaron hacia 1329, se ha fechado el texto hacia 1330; ha sido estudiado y editado por Beltrán (1985), quien ha ofrecido nueva edición en 2009 [2000]: 163-164.

<sup>37</sup> Se trata de una de las pocas muestras de diálogo en estrofas alternas, al modo de las *tensós*, de la poesía cancioneril.

octosílabos en PN1-26, y octosílabos combinados con pentasílabos en PN1-27; tras ese tema inicial en ambas cantigas encontramos cuatro estrofas de ocho versos que mantienen diferencias entre ellas en cuanto al metro (son isosilábicas en PN1-26 y heterosilábicas en PN1-27). En cada una de esas coplas, podemos diferenciar con claridad en PN1-26 la mudanza que, como es común, introduce nuevas rimas, distintas en las diferentes mudanzas, y la vuelta, en la que se percibe un verso de enlace con la mudanza, la introducción de rimas nuevas y la repetición de la última rima de la cabeza (xyyx // abba: accx / deed: dbbx / fggf: fhx)<sup>38</sup>; más problemas entraña, PN1-27, aunque de momento me interesa solo indicar que, al igual que la cantiga anterior, cierra cada estrofa con rimas que recuperan, en este caso, las de los dos últimos versos de la cabeza (xyxy // abab: -bxy / cdcd: bdx / efef: bfy). Finalmente, por lo que se refiere a las rimas, como cabía esperar, los versos son consonantes, aunque llama la atención que PN1-27 solo incluya rimas agudas, en tanto en PN1-26 casi todas son llanas<sup>39</sup>. A la vista de lo explicado, la nota formal de contraste que resalta más entre estos dos poemas es la isometría de PN1-26 y la heterometría de PN1-27, lo que refuerza la diferencia ya señalada sobre el cambio de emisor lírico.

Desde el punto de vista temático, por lo que se refiere a PN1-26, estamos ante la queja de dolor de un yo lírico femenino que, como se nos hace saber en la cabeza, sufre por amor; manifiesta en ella esa tristeza, a modo de desahogo, y deja clara su causa: la partida inminente (como evidencia el adverbio *ora*) del amado, a quien abiertamente corresponde (“Triste soy por la *partida*, / que se *ora* de aquí parte / *meu señor*, que muy sin arte / *del su amor soy conquerida*”, la cursiva es mía)<sup>40</sup>; el grueso del poema (las dos estrofas que siguen a la cabeza)

<sup>38</sup> La segunda estrofa presenta un esquema distinto: deed: dbbx; y es que retoma una de las rimas de la primera estrofa; además, como enseguida señalaré, incluye una de las dos rimas agudas que se registran en PN1-26.

<sup>39</sup> Comienza con un rima en *-al*, que parece enlazar con la última hemistrofa del poema anterior, casi al modo de las finidas. Cabe, además, señalar que en PN1-27 el esquema es anómalo en la segunda estrofa, pues queda un pentasílabo suelto, sin rima (“Desque vos vi”), que, curiosamente, reproduce también la otra rima aguda (en *-í*) que aparece en la cantiga anterior.

<sup>40</sup> Si en PN1-46 podíamos entender que Carlos la llamaba a ella “gentil señor”, ahora es Leonor quien se refiere a él como “meu señor”; igualmente, como ya se ha indicado, aquí se utiliza el verbo “soy conquerida”, formado a

gira en torno a la pena de la enamorada, asunto que se desarrolla y amplía, según los tópicos de la poesía cancioneril (aunque también, como se verá, con algunas peculiaridades). Así, la queja, lejos de manifestarse como un lamento íntimo y reservado, se convierte en un grito público de dolor: “*todo el mundo ben entenda / que non posso leda ser / fasta que possa entender / máis novas d’esta fazenda*” (vv. 5-8, la cursiva es mía)<sup>41</sup>. La mujer sufre por un amado lejano del que no tiene noticias; este es un motivo típico de las canciones de mujer que surgieron en toda la Romania medieval: “-Ai flores, ai, flores do verde pio, / se sabedes novas do meu amigo?” es la pregunta que se repite con *variations* a lo largo de la cantiga de amigo del Rey Don Denis, una composición culta, pero que retoma y relabora formas y temas tradicionales (Beltran, 2009: 151-52). En tanto no reciba “novas” de su amado, ella vive con intranquilidad y sobresalto, entre los temores que la acucian y la esperanza de que él vuelva: “ca serái miña bivenda / en esquiva maginança, / con deleitosa esperança / fasta ver la su venida” (vv. 9-12), *cohabitatio* que recuerda los sentimientos contrapuestos que residían en el ánimo del yo masculino de PN1-46 (“Muitas vezes con plazer / he membrança de su vista, / mas torméntam’ a conquista”).

La perífrasis “quen meu corazón deseja” para referirse al amado (v.14), recurso frecuente en la poesía cancioneril, “constituye una derivación lógica del «silencio cortés»” y arroja luz sobre la naturaleza de este amor: si hasta este momento la *cantiga* se ha centrado en los sentimientos de ella, ahora se nos revelan los del hombre; una vez más, nos enfrentamos a un amor correspondido, en el que ella es “conquerida” y él desea el corazón de la mujer (Casas Rigall, 1995: 39). Así, como en los casos anteriores, se puede imaginar aquí que la partida del galán se debe a alguna circunstancia externa.

La mujer califica su *coita* de *sobeja*, algo que entendemos en los versos 17-20 que, en cierto modo, constituyen un punto de inflexión en la pieza, pues, aun cuando ella siga

---

partir del mismo lexema que *conquista*, voz empleada en PN1-46. El significado de *ora*, en este caso, es el de ‘agora’ (GLOSSA).

<sup>41</sup> *fazenda* se define, en el GLOSSA, de la siguiente manera: «‘situación, asunto, estado, condición, intereses’».

refiriéndose a su sufrimiento, ahora lo hace de manera desesperada<sup>42</sup>: se dirige a Dios y le formula una pregunta retórica, que no va a tener, pues, contestación, casi a modo de reproche (“Señor Deus ¿qué merescí / ben obrando a meu poder, / que por un solo plazer / he pesar toda mi vida?”); en ella le hace saber la injusticia que comete por el hecho de que su bien obrar reciba tanto pesar y solo haya conocido un único placer<sup>43</sup>. Tanto la pregunta como la interpelación a Dios reflejan claramente el dramatismo encerrado en este pasaje.

La última estrofa parece actuar como una suerte de envío al rey de Castilla a quien podemos identificar porque el yo lírico poco después utiliza el vocativo “meu hermano”; es decir, solo puede tratarse de Juan I. Esta información que el texto proporciona es de gran relevancia porque, tal y como señaló Gaibrois de Ballesteros, implica que lo que la rúbrica declara sobre la ocasión en que se gestó la pieza es un error (1947: 41, n. 8); y es que el epígrafe sostiene que el poeta compuso la pieza *quando desposaron la Reina de Navarra con Don Carlos porque se iba*, circunstancia que nos sitúa como muy pronto en 1373, cuando tuvieron lugar los desposorios entre Leonor y Carlos, momento en que todavía ocupaba el trono Enrique II: si en el cuerpo del poema Leonor se refiere a su hermano Juan y lo hace ya rey de Castilla, la composición hubo de ser escrita a partir de mayo de 1379, fecha en que este sube al trono, por consiguiente, no puede remitir a los desposorios, cuando todavía no era rey. Por otra parte, esta es una indiscutible evidencia de que Villasandino, en ocasiones, prestaba su propia voz a personajes de la realidad de su época, pese a que en el epígrafe esto no se explicita con precisión; al tiempo, demuestra que la información de los paratextos no siempre es totalmente

---

<sup>42</sup> *Coita*, variante de *cuíta*, se define, en el GLOSSA, de la siguiente manera: «‘pena, mágoa, pesar, aflicción, angustia (nomeadamente provocada polo sentimento amoroso)’».

<sup>43</sup> En “¡Ay, mar brava, esquiva!”, un poema, no solamente en boca de mujer, sino que también parece haber sido compuesto por la escritora Mayor Arias (Whetnall, 2007), la voz lírica culpa al mar y le reprocha haberse llevado a su marido lejos de ella, prometiéndole servir su “estrella” (v. 30), es decir, a la Virgen, con rezos, penitencia y guardando ausencia, para que su esposo, Ruy González de Clavijo, regrese. En este caso, como en el poema que me ocupa y aun en otros (Whetnall, 1984), asistimos a una especie de desbordamiento emocional femenino ante el dolor no infrecuente en textos con voz de mujer.

fiable: no solo a veces obvian informaciones que nos ayudarían a una mejor comprensión del texto, sino que a veces contienen datos erróneos<sup>44</sup>.

La referencia a Juan de Castilla está motivada por la explícita solicitud de ayuda de Leonor; sabemos que el problema se debe a la separación de su amado, pero no se precisa la manera en que el soberano castellano puede prestar auxilio, intuimos que solo el poder un rey, del que además ella recuerda algunas de sus cualidades (“esforçado en gran valor”, v. 22), puede solucionar la *fazenda*. Tal vez, si no se ofrecen aclaraciones, es porque, quizás, en la época no era necesario al tratarse de una situación bien conocida en el entorno cortesano castellano. En efecto, el estudio de la vida de Leonor permite, una vez más, encontrar en el texto conexiones con su vida matrimonial que, en este caso, resultan muy claras. Tal y como subrayó Gaibrois de Ballesteros, esta estrofa sería el reflejo de un episodio concreto relacionado, una vez más, con el viaje de Carlos de Navarra a Francia (1947: 40-2). De hecho, cuando el príncipe navarro es retenido, según se relata en las *Crónicas de los reyes de Castilla* del canciller López de Ayala, Leonor pide auxilio al hermano, Juan I, suplicándole que interceda ante el rey de Francia, Carlos V, y así liberar a su marido. El canciller pone en boca de Leonor el siguiente discurso dirigido a Juan I (Martín, 1991: 674):

en verdad Señor, yo asi lo amo, e lo quiero [...] ca vos, Señor, bien sabedes como seyendo el Rey mi marido e mi señor detenido en Francia en manera de preso en poder del Rey Don Carlos V su tio [...] yo por le tirar de aquella prision, con muchas lágrimas vos rogué e pedí por muchas veces de merced que vos plaguiese de enviar vuestros Embaxadores e vuestras cartas al Rey de Francia, por le librar e sacar de aquel embargo en que el estaba.

Ello llevó a Gaibrois de Ballesteros a concluir

Que esta cantiga no se compuso en 1375, ni en la ocasión que señala el epígrafe, se ve claramente en la invocación de Leonor al rey de Castilla, «meu hermano, meu señor». Su hermano Juan I no empieza a reinar hasta 29 de mayo de 1379, fecha en que muere su padre Enrique II. Además el tono patético de las súplicas de Leonor corresponde al dramatismo de la prisión de Carlos en Francia, y no a una simple separación por un viaje del marido a Navarra. Como Carlos parte del reino francés en octubre de 1381, la cantiga ha de situarse, cronológicamente, entre mediados de 1379 y mediados de 1381 (1947: 41, n. 8).

---

<sup>44</sup> Sin duda, habría facilitado la lectura de PN1-46 una rúbrica que relacionase el texto con el infante Carlos.

Una vez más nos enfrentamos a un poema que, en este caso de manera bastante evidente, hace coincidir la figura del enamorado con la de Carlos (“que se ora de aquí parte”) y la de la enamorada con la de Leonor, remitiendo al viaje que el príncipe navarro emprendió a tierras francesas en 1378. El pesimismo y el dolor lacerante de la mujer están, así, en línea con el hecho de que ella lleva al menos un año sin ver al esposo y sabe, además, que su amado queda prisionero, puesto que la pieza se refiere a un momento de la vida de Leonor posterior a mayo de 1379 (cuando su hermano ya es rey). Así, pues, el tema y el tono de esta *cantiga* remitirían a una etapa posterior, dentro del período de separación entre galán y dama, con respecto a PN1-46, en la que el ánimo optimista del yo masculino hacía suponer que este acababa de separarse de la amada, ignorando, todavía, los inconvenientes y peligros futuros que prolongarían su ausencia.

Ahora bien, esta composición plantea una espinosa cuestión que ha de ser afrontada. Según he señalado, las fuentes históricas sitúan la partida de Carlos a Francia, por lo menos, un año antes de que Leonor pida auxilio al rey de Castilla Juan I, cosa que hace en la última estrofa. Esto implica que la mujer debería sufrir por un amado partido hace tiempo; sin embargo, según el poema, desespera por un hombre “que se *ora* de *aquí* parte” (v. 2) y “*Ora* vai longe de aquí” (v. 13, la cursiva es mía): ¿por qué? Algunas consideraciones pueden ayudar a entender esta discordancia que parece producirse entre el texto y la historia. Ante todo, hay que tener en mente las palabras de Tato (2008):

lo importante literariamente sería destacar [el sufrimiento de la mujer por la partida del amado y sus peticiones de auxilio a Dios y al rey], y no ajustarse fielmente a la verdad de los hechos. Y es que, al decir de Francisco Rico, “La verdad de la poesía no tiene por qué coincidir con la verdad de la historia”<sup>45</sup>.

Sin embargo, según mi parecer, existe una posible interpretación de la *cantiga* que hace que la discrepancia producida entre la realidad histórica y lo que sugiere la composición sea

---

<sup>45</sup> He readaptado las palabras de la estudiosa, referidas a un poema de Macías (ID 0128 “Amor cruel e brioso”), al texto objeto de análisis. Ella misma, a su vez, cita de Rico, 1990: 108.

solo aparente; me fijaré en los siguientes versos pronunciados por la voz femenina: “por miña coita sobeja / tempo ha que tempo perdí”. Lo que de aquí podría desprenderse es que, desde la partida del amado, nada ha tenido sentido en la vida de la afligida enamorada, ni siquiera el paso del tiempo, que se ha detenido: las horas y los días son iguales, puesto que ella vive encerrada en su mente sufriendo y esperando, sin solución de continuidad y sin que el reloj corra: “ca serái miña bivenda / en esquivia maginança, / con deleitosa esperança / fasta ver la su venida” había afirmado en los versos 9-12. De este modo, el amado “*ora* de aquí se parte” (la cursiva es mía) porque esta es la imagen mental, correspondiente a un momento pasado, al que ella vuelve continua y obsesivamente en su presente, perdiendo, así, la noción de la realidad y del tiempo: “tempo ha que tempo perdí”. En cambio, cuando invoca al hermano, parece que ella, por fin, sale de esta atemporalidad en que su mente la tiene para volver al mundo real: recuerda su “ben obrando” pasado y la figura de referencia que puede ayudarla a apaciguar su dolor en el presente. Así, la mujer enajenada en sí misma, perdida en la *maginança* y la *esperança* contemplativas, se transforma en la mujer pragmática que actúa en la realidad para intentar encontrar soluciones a su propio dolor.

Aun cuando he tratado ya la métrica de la *desfecha*, PN1-27, señalando que esta cambia tanto el metro de los versos como el esquema rítmico, he de detenerme en su posible naturaleza de *discor*, género que Navarro Tomás define de la siguiente manera (1966: 164):

El *discor* es una canción en que se combinan varios metros, predominantemente breves, en estrofas formadas al arbitrio del poeta, si bien con uniformidad de las mismas dentro de la composición. Entre las rimas, escasas y sostenidas, ocupan lugar principal las de acentuación aguda. El nombre de *discor*, prov. *descort*, desacuerdo, parece aludir, tanto a la mezcla de metros como a la turbación de los sentimientos que estas poesías suelen expresar.

Ahora bien, en contra de lo indicado por Navarro Tomàs, no siempre los *discores* son canciones, también Lang se ocupó del término y atendió a algunas de sus muestras; de hecho, en el *Cancionero de Baena* hay algún *dezir* del que se precisa que está hecho a manera de *discor* como, por ejemplo, sucede con PN1-506 “En el viso / a mí priso” (ID 1632, de Diego de

Valencia). La categoría *discor* es muy practicada sobre todo por escritores activos en la segunda mitad del siglo XIV cuyas composiciones se recogen, sobre todo, en PN1<sup>46</sup>. La temática varía pues aun cuando hay alguno de tipo amoroso e, incluso, doctrinal son más los de corte satírico (Tato, 2013: 80). Por otra parte, esta forma era bien conocida en la lírica occitana y en la gallego-portuguesa, en las cuales, su característica fundamental era el desacuerdo formal, que iba más allá de la heterometría, pues cada estrofa podría presentar una fórmula métrica distinta e incluso una melodía diferente (81). En la poesía cuatrocentista, en cambio, el desacuerdo, en la mayoría de las ocasiones, se manifiesta en el carácter heterométrico de los textos, en los que la primera estrofa suele marcar el patrón al que las demás se ajustan, habiendo incluso algún *discor* isosilábico (81).

En el texto que ahora me ocupa, lo cierto es que, además de la heterometría entre octosílabos y pentasílabos, se encuentran algunos casos claros de hipometría en los octosílabos (v. 4, v. 18, v. 20, 21, 23, 26 y 28), de modo que no se puede hablar de regularidad métrica<sup>47</sup>; por otra parte, como se ha señalado, también en la segunda estrofa hay un verso que queda sin rima. Todo ello apunta a que podríamos, en efecto, estar ante una cantiga que presenta características del *discor*, lo cual apunta a un texto de una cierta antigüedad, ya que el término *discor* no se aplica ya a ninguna composición en cancioneros posteriores a PN1, como, por ejemplo, el *Cancionero de Palacio*, el *de Estuñiga*, etc. Posiblemente porque su “uso habría dejado de ser rentable al difuminarse la especificidad de aquella modalidad poética” (82). También me parece importante subrayar la proximidad de la cabeza de PN1-27 con una *cantiga* de Villasandino dedicada a Juana de Sosa, PN1-13 “Pois me non val’ / servir nin ál”, también considerada *discor* por Navarro Tomàs (1966: 144), como se percibe en el siguiente cuadro:

Pois me non val’	
servir nin ál,	sufrendo mal
boa señor,	morréi leal,

---

<sup>46</sup>

<sup>47</sup> A los casos señalados puede añadirse el verso 24, que solo podemos regularizar forzando el hiato en *muy*.



¡ay pecador!  
Pois me non val',  
boa señor, por vos servir,

sufrendo mal  
queiro por vos morir.

Cabe destacar que ambas son *cantigas* de corte amoroso que, además, comparten el tono triste; por otra parte, si en PN1-27 hemos de entender que la causa que motiva esa tristeza es una cárcel real, en PN1-13 parece serlo una prisión metafórica; ya que PN1-13 ha de ser anterior al texto que nos ocupa, por cuanto Juana de Sosa fue la amante de Enrique II, fallecido en 1379, no es imposible suponer que Villasandino haya retomado una composición más antigua de su repertorio y le haya dado nueva vida con ocasión de la pena amorosa de Leonor a causa de la prisión real de su marido.

Además, tal y como señala Isabella Proia (2018: 46) “podríamos suponer que los discos se ejecutaban en el contexto de reuniones palaciegas con el acompañamiento de danzas, tal y como sugieren los versos de una cantiga de Villasandino”. La estudiosa se refiere a PN1-41/SA7-79 “Por una floresta escura”, en la que aparece: “vi dueñas fazer mesura / e dançar a la francesa. [...] Andavan por la floresta / todas cercadas de flores / en su dança muy onesta, / que fazían por sus tenores / discos” (vv- 3-4 y 9-13). Este poema menciona en su rúbrica a la reina de Navarra, no obstante, no se centra en ella, puesto que se escribe *por amores e loores de unas lindas donzellas e damas que andavan con la señora Reina de Navarra*<sup>48</sup>. Con todo, aquí resulta de interés mencionarla porque Gaibrois de Ballesteros (1947: 38-39) sitúa su composición en Valladolid, en ocasión de una fiesta organizada por Carlos antes de marcharse en 1377. Ello nos permite suponer que este era un género practicado en el entorno castellano del tiempo y, al parecer, muy apreciado por Leonor y Carlos. Tal vez, este podría ser un indicio del hecho de que el *discor* objeto de estudio, PN1-27, haya sido encargado a Villasandino por uno de los dos esposos.

---

<sup>48</sup> Por esta razón, y debido, además, a los límites de espacio de trabajo, he preferido dejar su estudio para otro momento.

La cantiga, al ser la *desfecha* de PN1-26, presenta una relación temática con el poema que precede, sin embargo, a diferencia de PN1-47, más que ampliar algún motivo tratado en el texto base, parece reflejar el universo emocional del yo masculino, su propia visión y experiencia de la *fazenda* de la que la amada habla en PN1-26 y que, como se ha dicho, parece ser el cautiverio de Carlos en tierras francesas, lejos de su esposa. En efecto, de todos los textos analizados, este es el único caso en el que la voz del yo poético se dirige directamente a la dama, como si le contestase: empieza su discurso lírico retomando la última rima en *-al* de la mudanza del texto anterior y la llama “boa señor”, hasta en tres ocasiones (v. 2, v.17, v. 25), replicando, así, al “meu señor” pronunciado por ella al principio de su queja; de este modo, las dos piezas leídas en conjunto originan un interesante diálogo entre Leonor y su marido Carlos. En la *cantiga* el yo lírico desahoga su pena y expresa el dolor de manera hiperbólica recurriendo a la imagen de la muerte por amor: “sufrendo mal / queiro por vos *morir*” (vv. 3-4, cursiva mía); “sofr’ eu *mortal* / dolor si vos non vir” (vv. 19-20, cursiva mía); este último verso mencionado nos deja intuir, además, que otra vez nos enfrentamos a una dama ausente: es la lejanía de ella la fuente del sufrimiento. Pese a todo, el yo masculino declara su lealtad a la amada, algo que percibimos a lo largo de todo el poema: “Amevós eu / tan de afincado amor / que non soy meu / nin de otra ¡ay pecador!” (vv. 5-8); “pois soy leal” (v. 27); quizás proclamando su fidelidad pretendiese tranquilizar a su mujer, puesto que él debía permanecer en Francia y la lejanía era uno de los peores peligros de la relación amorosa<sup>49</sup>.

A pesar del dolor amoroso que el emisor lírico siente a lo largo de toda la pieza, afirma que “*Convén sufrir / este pesar que eu he / sin ben aver*” (vv. 13-15, la cursiva es mía)<sup>50</sup>; es este otro tópico amoroso: el verdadero amante acepta el sentimiento amoroso, que la dama le

---

<sup>49</sup> Según explica Narbona Cárcelos, el cautiverio de Carlos en Francia simplemente consistía en no poder abandonar la corte francesa, no ha de entenderse como una prisión que lo aísla por completo del mundo (2006: 87).

<sup>50</sup> “Sin ben aver” representa una isodinamia por negación que contribuye a intensificar la idea de dolor padecido por el enamorado (Casas Rigall, 1995: 53).

provoca, en todas sus formas. Si amarla es causa de dolor, él lo asume y consagra su existencia al sufrimiento por ella: “queiro por vos morir” es la afirmación rotunda de la cabeza; no intenta olvidarla ni consolarse con otras mujeres, puesto que sufrir por “tan muy fermosa señor” es ennoblecedor, como advierte el poeta en otra *cantiga* suya: “D’amor sempre ove mal / [...] / mas *convén*’ de obedeçer / a de noble pareçer” (PN1-11 “Entre Doiro e Miño estando”, vv. 41, 46-47, la cursiva es mía).

El enamorado, como se reitera hasta la saciedad en la poesía cancioneril, queda prendado de ella con solo verla; de ahí, los sintagmas “Desde vos vi” (v. 9) y “depois que vos eu sé”. Y es que el encuentro con la amada y, en particular, la visión de ella por primera vez, representa un momento de inflexión en su vida, que marca un antes y un después: a partir de ese momento, la hermosura de ella impregna su cerebro y da comienzo a un proceso de enamoramiento, destinado a durar en el tiempo (Zinato, 2002),

En los cuatro últimos versos del poema (“si toverdes por ben, / pois soy leal, / vos mandadme guarir”), el yo lírico no se limita a expresarle a la dama su dolor y lealtad, sino que también le ruega: “vos mandadme guarir”, remitiendo al motivo cancioneril de la enfermedad de amor: el amor es identificado como un mal que hace que el enamorado no pueda vivir tranquilo y sufra; por ello, pide a la amada que lo sane, pues, solo ella, con su amor, puede “guarirlo”, poniendo, así, fin al sufrimiento (Casas Rigall, 1995: 73).

Ahora bien, en esta *cantiga*, el pesimismo del yo lírico triunfa; así, la desesperanza que ya asomaba en PN1-47 aquí es llevada al extremo, puesto que casi todo el texto está consagrado a la expresión del “mortal dolor”. Asimismo, si la composición anterior parecía configurarse como un potente grito público de dolor por parte de la mujer, esta pieza, en cambio, parece reflejar, con su alternancia de versos largos y cortos, más bien una queja atormentada de un yo lírico, hundido en el desánimo y la impotencia. Esto es explicable, una vez más, si conectamos el poema con la circunstancia vivida por Carlos, marido de Leonor: es posible que Villasandino

quisiese transmitir el estado de ánimo de un enamorado que, al estar prisionero en otro país, lleva mucho tiempo sin ver a la amada, al menos un año, y, probablemente, por lo tanto, experimenta momentos de profunda ansiedad y desilusión amorosa. Con todo, no deja de amarla, la invoca continuamente mediante el vocativo “boa señor” y le deja clara su lealtad inquebrantable. Quizás, entonces, esa súplica final, “vos mandadme guarir”, que en el manuscrito PN1 se presenta, en realidad, como “vos mandade guarirme”, podría entenderse según la acepción más general que tenía el término “guarir” en gallego medieval, es decir, ‘salvar, proteger’ (GLOSSA). El yo lírico le estaría rogando a su esposa que ordenase salvarlo, intercediendo ante su propio hermano, el “Muy alto Rey de Castella”, invocado por ella misma en el texto anterior; recuérdense las palabras, ya citadas más arriba, que Leonor dirige a su hermano según el testimonio de las *Crónicas* de Ayala (Martín, 1991: 674).

### 3.5. Propuesta de reordenación

Esta historia del sentimiento amoroso que puede trazarse si se leen las cantigas de manera continuada, en el nuevo orden propuesto, y su semejanza con un momento real de la vida matrimonial de Leonor y Carlos, me ha llevado a sospechar que, tal vez, en el cancionero original, efectivamente, PN1-46, seguido de su *desfecha*, precedía a PN1-26, seguido de su *desfecha*, y no al contrario, como ocurre en PN1. Además de los elementos temáticos comentados, que aconsejan situar PN1-46 al principio de esta cronología amorosa dibujada por los cuatro poemas, y de su estructura formal sin cabeza que podría indicar una mayor antigüedad de esta cantiga, cabe señalar que su rúbrica es extremadamente llamativa:

*Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Álvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora Reina de Navarra, por quanto ella era muy fermosa e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, segunt que en este libro es contenido<sup>51</sup>.*

Este es el epígrafe más largo de la serie y, por consiguiente, el más rico en detalles, detalles que, en los otros rótulos, mucho más breves y escuetos, no se vuelven a encontrar. Así,

---

<sup>51</sup> Subrayado mío.

además de ser el único paratexto del ciclo que ofrece el nombre completo del poeta, es el único que antepone a la dignidad de “Reina de Navarra”, la mención de “señora”. Asimismo, se alude a su hermosura, designándola como causa del elogio poético de Villasandino, pero lo más digno de reseñar es que en esa rúbrica no solo parece aludirse a la cantiga que sigue, sino a todos los poemas del ciclo: *e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, segunt que en este libro es contenido*. Es como si se estuviera caracterizando, por primera vez en el cancionero, a esta figura femenina e introduciendo el ciclo de poemas relacionados con ella. La extensión del epígrafe, además, podría ser indicio de que este procede del propio Juan Alfonso de Baena, y no de otras manos posteriores. De hecho, el índice que aparece al principio de PN1 va seguido de un pareado que subraya que Baena compuso su cancionero “con grand pena”, lo cual, entre otras cosas, supone que procuraría escribir sus rúbricas, con cuantos detalles podía ofrecer. De este modo, el carácter introductorio de esta rúbrica es otro elemento que semeja indicar que no solo PN1-46 aparecía antes que PN1-26 y PN1-27 en el *Cancionero* original, sino que, incluso, encabezaba el entero ciclo relacionado con la reina de Navarra.

Esta suposición cobra mayor fuerza considerando la hipótesis formulada por Blecua a propósito de la desencuadernación de la fuente empleada por el compilador de PN1:

la serie [contenida en los folios] 18 v.-20 v. [donde entre otras cantigas, también aparecen PN1-46 y su *desfecha*] estaría situada originariamente antes del poema n.º 11 (fol. 9 r.) en el que se menciona *a la dicha* doña Juana de Sossa (1974-1979: 258).

Para entender mejor su afirmación, es preciso tener en cuenta una advertencia suya anterior a propósito de los epígrafes:

algunas rúbricas de la serie última (fols.18v.-20v.) muestran ligeras incongruencias que se eliminarían si situáramos estas cantigas en otra disposición (256).

Entre estas rúbricas cita el caso evidente de PN1-43, un poema dedicado a Juana de Sosa que en PN1 aparece casi al final de los demás poemas del mismo ciclo:

Este es el único poema dedicado a doña Juana en que no se alude *a la dicha* [como se hace en casi todos los demás] y, en cambio, se especifica por una sola vez la «condición» de tal dama. La explicación más sencilla y lógica es suponer que esta rúbrica abriría la serie de cantigas dedicadas a doña Juana, que se cerraría no con la n.º 51, sino con la n.º 21, en la que el poeta se despide de Amor (257).

También, cita el caso de PN1-46, el poema objeto de este estudio:

Otras rúbricas pueden reforzar esta suposición. El poema n.º 46 (fol. 19 v.) lleva el epígrafe: “Esta cantiga fizo el dicho Alfonso Alvarez de Villasandino en loores e alabança de la señora reyna de Navarra [ ] e siempre él la deseava loar e servir en sus canciones, *segunt que en este libro es contenido*”. ¿Cómo debe entenderse esta frase? ¿Con valor anafórico o catafórico? [...] Poder aclarar la acepción semántica que dio Baena a la primera frase sería definitivo para apoyar la hipótesis de la prioridad de esta serie de cantigas, pero el problema queda, por ahora, sin resolver (257).

Si la hipótesis de Blecua sobre “la prioridad de esta serie de cantigas” contenidas en los folios 18 v.-20 v., es correcta, entonces el orden de aparición, en el cancionero original, de los textos relacionados con la reina de Navarra sería el siguiente:

PN1-46  
PN1-47  
[otros textos intercalados]  
PN1-23  
[otro texto intercalado]  
PN1-25  
PN1-26  
PN1-27

PN1-46 abriría, por tanto, el ciclo y, tras él, figuraría su *desfecha*<sup>52</sup>. Me parece interesante, también, que, además de los otros textos intercalados, los dos poemas pertenecientes al ciclo que se interponen entre la pareja PN1-46/47 y la pareja PN1-26/ 27, impidiendo, así, una lectura continuada de esos poemas, son justo los que presentan atribución o destinataria dudosa. De todas formas, llegar a recuperar la ordenación original presentada por el *Cancionero de Baena* es un rompecabezas para los estudiosos: el hecho de poseer un solo testimonio que, además, es una copia tardía bastante deturpada, solo permite avanzar conjeturas. Sin embargo, considerando las referencias de PN1-46 a una fase inicial de la separación entre Leonor y

---

<sup>52</sup> Es cierto que PN1-46, en realidad, iría precedido de otro poema, PN1-41 “Por una floresta escura”, cuya rúbrica también menciona a la reina de Navarra, no obstante, este texto no tiene por objeto a la reina, sino a sus doncellas (esta es la razón por la cual no se ha tomado en consideración en este estudio): tal y como señala su epígrafe, Villasandino compone la pieza *por amor e loores de unas lindas donzellas e damas que andavan con la señora Reina de Navarra*; de este modo, es comprensible que el compilador no haya considerado oportuno añadir aquí detalles sobre la reina, prefiriendo hacerlo más adelante, en el primer texto que introduciría el ciclo sobre ella: PN1-46. Además, PN1-41 presenta problemas de atribución: en el *Cancionero de Palacio* se atribuye a Suero de Ribera.

Carlos, frente a lo que sucede en PN1-26 y 27, junto con sus características formales y los rasgos introductorias de su rúbrica, no me parece absurdo pensar que, efectivamente, esta composición, seguida de su *desfecha*, se situaba antes en el cancionero original, con respecto a la posición ocupada actualmente en PN1, y abría la serie sobre la reina de Navarra.

Tras lo visto, como posible respuesta a la preguntas formuladas por Blecua a propósito de la rúbrica de PN1-46, me atrevería a afirmar que el valor de la expresión *segunt que en este libro es contenido* del paratexto es, seguramente, catafórico.

### Conclusiones

Este trabajo me ha permitido ahondar en mis conocimientos sobre poesía de cancionero, pues me he visto obligada a profundizar en la poesía de Villasandino, así como en la conformación del *Cancionero de Baena*, pero, además, me ha hecho ver que la comprensión de los textos literarios no tiene fin; bien al contrario, se enriquece con cada nueva lectura, porque cuanto más y mejor conocemos todo lo que envuelve al texto, la interpretación se enriquece. Asimismo, he podido darme cuenta de lo mucho que queda por hacer en el campo de la poesía del siglo XV, incluso cuando, como ocurre con Villasandino, nos enfrentamos a un un autor que ha sido estudiado. De hecho, el momento en que me percaté de que, conectando los poemas PN1-26 y PN1-27, estábamos ante un diálogo a dos voces, entre una mujer, la reina de Navarra (cuya identidad se apuntaba ya en el paratexto), y su esposo, me hizo ver que, con anterioridad, había leído esos poemas sin comprenderlos, simplemente porque las ediciones con las que contamos del cancionero que los contiene no se detienen debidamente en cada uno de los poemas y tampoco supieron advertir del carácter dialógico del conjunto.

La realización de este trabajo ha constituido, además, una prueba evidente de la importancia que, a la hora de estudiar los poemas contenidos en PN1, ha de prestarse al contexto histórico, cultural y literario en el que se generan, a las informaciones ofrecidas en los epígrafes, a los problemas que presenta la fuente que los recoge, etc. Estos elementos son fundamentales

para que los textos cobren pleno sentido y nos revelen, así, detalles del acontecer humano. De hecho, la correcta identificación de Leonor de Navarra, cuyo nombre solo se desprende de los paratextos, junto con un conocimiento adecuado sobre su vida, me han permitido, entre otras cosas, entrever en las obras eventuales referencias históricas y avanzar la hipótesis de una posible coincidencia entre la voz lírica y un personaje real relacionado con esa mujer; asimismo, el examen de los epígrafes me ha llevado a poner en tela de juicio la ordenación, ofrecida en PN1, de los poemas estudiados, y a proponer una nueva secuencia que se ajusta a la cronología de los sucesos a los que se alude en el cuerpo de los textos.

En efecto, aunque las composiciones cancioneriles de carácter amatorio se desarrollen de manera muy parecida, con un lenguaje, unas formas y unos tópicos repetidos, dictados por el género literario al que pertenecen, es posible detectar en ellas peculiaridades que, a menudo, superan las barreras de la literatura y nos permiten conectarlas con la realidad de la época, conexiones que a Juan Alfonso de Baena le importó intentar preservar a través de la rubricación. Concretamente, el elemento real que puede encontrarse en estos poemas es la ocasión que los originó y que un poeta como Villasandino, en su poesía tan variada, siempre demuestra tener en mente con extrema maestría, sometiendo y adaptando a esa ocasión particular las fórmulas y los temas característicos de la poesía cancioneril castellana.

Por eso, una de las tareas del estudioso de la lírica cancioneril debería ser la de tratar de descubrir las referencias más o menos ocultas que se diseminan en cada pieza, investigando y profundizando en las pistas ofrecidas por el poema y sabiendo discernir las informaciones fiables de las que, en cambio, no lo son y llegan a desorientarnos. Además, para que los textos de poesía de cancionero puedan entenderse e interpretarse, no han de verse como piezas aisladas colocadas aleatoriamente en un cancionero, sino como unidades vistas en conexión las unas con las otras, conexión que, a veces, en un manuscrito tan problemático como PN1, se ve comprometida u oscurecida. De este modo, es esencial también intentar recolocar los poemas



según el orden que ocupaban en origen y que, a menudo, se basaba en la sucesión de la historia, materia a la que Baena atribuye en su prólogo gran importancia y que, además, ponía en relación con la poesía.

Este proceso de descubrimiento de identidades y sucesos y de restablecimiento de posibles desórdenes en el cancionero conservado es esencial para que las distintas voces líricas puedan volver a revelar, una tras otra, su propia visión de esa pequeña parte de historia que las generó, estableciendo puntos y contrapuntos entre ellas. Solo mediante este trabajo de desvelamiento será posible acercarse lo más posible a cómo debió de sonar en aquel tiempo cada pieza en la gran orquesta cancioneril, reflejando los sucesos y la sensibilidad de una época convulsa de la historia castellana: la de finales del siglo XIV.

Finalmente, pienso que con esta reflexión me he iniciado en la investigación literaria, descubriendo, además, que, pese a las dificultades y el trabajo que implica, el estudio de los textos es una manera explorar nuevos mundos, tan gratificantes como el que nos rodea.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO PEDRAZ, Martín (1986): *Diccionario medieval español*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2 vols.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (2018a): «Carlos III», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es/>) [fecha de consulta: junio de 2022].
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel (2018b): «Leonor de Trastámara», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <http://dbe.rah.es/>) [fecha de consulta: junio de 2022].
- AZÁCETA, José M<sup>a</sup> (ed.) (1966): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, CSIC.
- BELTRAN, Vicenç (1985): «La cantiga de Alfonso XI y la ruptura poética del siglo XIV», *El Crotalón*, 2, pp. 259-273.
- BELTRAN, Vicenç (1988): *La canción de amor en el otoño de la Edad Media*, Barcelona, PPU.
- BELTRAN, Vicenç (2009 [2002]): *Edad Media: lírica y cancioneros*, Madrid, Visor libros.
- BELTRAN, Vicenç (2016): «La canción», en Fernando Gómez Redondo (coord.), *Historia de la métrica medieval castellana*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 542-548.
- BELTRÁN LLAVADOR, Rafael (2001): «La presencia de Pero Niño, conde de Buelna, en el *Cancionero de Baena*», en Jesús L. Serrano Reyes y Juan Fernández Jiménez (eds.), *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)*, Baena, Ayuntamiento de Baena, pp. 3-14.
- BLECUA, Alberto (1974-1979): «Perdióse un quaderno...: Sobre los cancioneros de Baena», *Anuario de Estudios Medievales*, 9, pp. 229-266.
- CASAS RIGALL, Juan (1995): *Agudeza y retórica en la poesía amorosa de cancionero*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela.
- CALVO PÉREZ, Juan José (1998): *La poesía de Alfonso Álvarez de Villasandino*, Burgos, Institución «Fernán González».
- CARAVAGGI, Giovanni (1987): «Francisco Imperial e il ciclo della “Stella Diana”», en Michelangelo Picone (ed.), *Dante e le forme dell'allegoresi*, Ravenna, Longo editore, pp. 149-168.
- CASELLATO, Mariarita (2001): «Desechas en apéndice a romances», en Patrizia Botta *et al.* (eds.) *Canzonieri iberici*, Noia, Università di Padova-Toxosoutos-Universidade da Coruña, vol. 2, pp. 35-44.
- COROMINAS, Joan y José Antonio PASCUAL (1980-1991): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, Madrid, Gredos, 6 vols.
- DUTTON, Brian (1990-1991): *El cancionero del siglo XV: c. 1360-1520*, Salamanca, Biblioteca Española del Siglo XV-Universidad de Salamanca, 7 vols.
- DUTTON, Brian y Joaquín GONZÁLEZ CUENCA (eds.) (1993): *Cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Visor.
- DUTTON, Brian y Victoriano RONCERO LÓPEZ (2004): *La poesía cancioneril del siglo XV. Antología y estudio*, Madrid, Iberoamericana.
- ELIA, Paola (1999): «Ancora delle ipotesi sul Cancionero de Baena», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 41, 2, pp. 365-388.
- GAIBROIS DE BALLESTEROS, Mercedes (1947): «Leonor de Trastámara, reina de Navarra», *Príncipe de Viana*, 8, pp. 35-70.
- KASTEN, Lloyd A. y Florian J. CODY (2001[1946]) *Tentative Dictionary of Medieval Spanish*, Nueva York, Hispanic Seminary of Medieval Studies.
- LANG, Henry, R. (1927): «Las formas estróficas y términos métricos del *Cancionero de Baena*», *Estudios eruditos in memoriam Alfonso Bonilla y San Martín*, Madrid, Viuda e hijos de J. Ratés, I, pp. 485-523.
- LAPESA, Rafael (1957): *La obra literaria del Marqués de Santillana*, Madrid, Ínsula.
- LAPESA, Rafael (1985): «La lengua de la poesía lírica desde Macías hasta Villasandino», *Estudios de historia lingüística española*, Madrid, Paraninfo, pp. 239-248.
- LE GENTIL, Pierre (1949-1953): *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen-Âge*, Rennes, Plihon, 2 vols.
- LÓPEZ DE AYALA, Pero (1991): *Crónicas de los reyes de Castilla*, ed. de José Luis Martín, Barcelona, Editorial Planeta.
- NARBONA CÁRCELES, María (2006): *La corte de Carlos III el Noble, rey de Navarra (1376-1415). Espacio doméstico y escenario del poder*, Pamplona, EUNSA.

- NARBONA CÁRCELES, María (2014): «Leonor de Trastámara», en Julia Pavón (dir.), *Reinas de Navarra*, Madrid, Sílex, pp. 645-680.
- NAVARRO TOMAS, Tomás (1961): Tomás, «Métrica de las *Coplas* de Jorge Manrique», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 15, pp. 169-179.
- NAVARRO TOMÁS, Tomás (1972 [1956]): *Métrica española: Reseña histórica y descriptiva*, New York, Las Américas.
- PEREA RODRÍGUEZ, Óscar (2009): *La época del 'Cancionero de Baena': los Trastámara y sus poetas*, Baena, Centro de Documentación Juan Alfonso de Baena.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1990): *Poesía femenina en los cancioneros*, Madrid, Castalia.
- PIDAL, José Pedro *et al.* (ed.) (1851): *El cancionero de Juan Alfonso de Baena*, Madrid, Rivadeneyra.
- PROIA, Isabella (2018): «Tras las huellas del discor castellano tardomedieval: una tentativa de clasificación tipológica», en Isabella Tomassetti (coord.), *Tradiciones, modelos, intersecciones Calas en la poesía castellana de los siglos XV-XVII*, San Millán de la Cogolla, Cilengua, pp. 43-67.
- RICO, Francisco (1990): «Las endechas a la muerte de Guillén Peraza», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española de siglo XV*, Barcelona, Crítica, pp. 95-168.
- RODADO RUIZ, Ana María (2000): «*Tristura conmigo va*»: *Fundamentos de amor cortés*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha.
- RODADO RUIZ, Ana María (2012): «Paratexto y cancionero. Las rúbricas del *Cancionero de Baena*», en Aviva Garribba (ed.), *Rumbos del hispanismo en el umbral del cincuentenario de la Asociación Internacional de Hispanistas. II Medieval*, Roma, Bagatto Libri, pp. 305-314.
- TATO, Cleofé (2000): «Un texto poético singular recogido en el *Cancionero de Palacio*: ID2635 'Mi senyor / mi Rey mi salut et mi vida'», en Margarita Freixas y Silvia Iriso (eds.), *Actas del VIII Congreso Internacional de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Santander, Gobierno de Cantabria-Año Jubilar Lebaniego-AHLM, II, pp. 1693-1706.
- TATO, Cleofé (2005): «Cancioneros de autor perdidos (I)», *Cancionero General*, 3, pp. 73-120.
- TATO, Cleofé (2006): «¿Una mujer con voz en el *Cancionero de Palacio* (SA7)?», en Juan Paredes y Vicenç Beltran (eds.), *Convivio. Estudios sobre la poesía de cancionero*, Granada, Universidad de Granada, pp. 787-812.
- TATO, Cleofé (2008a): «Leyendo ID 0128 «Amor cruel e brioso», de Macías», en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne, pp. 19-35.
- TATO, Cleofé (2008b): «Las rúbricas de la poesía cancioneril», en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne, pp. 37-60.
- TATO, Cleofé (2008c): «De rúbricas y cancioneros», en Aviva Garribba (ed.), *De rúbricas ibéricas*, Roma, Aracne, pp. 61-95.
- TATO, Cleofé (2010): «Un acercamiento al problema de las atribuciones en el *Cancionero de Palacio* (SA7)», en Vicenç Beltran y Juan Paredes (eds.), *Convivio. Cancioneros peninsulares*, Universidad de Granada, pp. 215-233.
- TATO, Cleofé (2013): *De amor y guerra: la poesía de Pedro de la Caltraviesa*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo.

- TATO, Cleofé (2018): «Juan Alfonso de Baena y sus cancioneros», en Antonio Chas Aguion (ed.), *Escrituras y reescrituras en el entorno literario del «Cancionero de Baena»*, Berlin, Peter Lang, pp. 25-52.
- TITTMANN, Barclay (1968): «A Contribution to the Study of the *Cancionero de Baena* Manuscript», *Aquila*, 1, pp. 190-203.
- TORO PASCUA, María Isabel y Gema VALLÍN BLANCO (2005): «Hibridación y creación de una lengua poética: el corpus gallego-castellano», *Revista de Poética Medieval*, 15, pp. 93-105.
- WHETNALL, Jane (1984): «*Lírica femenina* in the Early Manuscript *Cancioneros*», en Salvador Bacarisse et al. (eds.), *What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honour of L. J. Woodward*, Edinburgh, Scottish Academic Press, pp. 138-150 y 171-175.
- WHETNALL, Jane (1992): «Isabel González of the *Cancionero de Baena* and other lost Voices», *La Corónica*, 21, 1, pp. 59-82.
- WHETNALL, Jane (2007): «Mayor Arias: “¡Ay, mar brava, esquival!”», en Dolores Romero López et al. (eds.), *Seis siglos de poesía española escrita por mujeres. Pautas poéticas y revisiones críticas*, Bern, Peter Lang, pp. 11-14.
- ZINATO, Andrea (2002): ««Meus ollos morte son de vós, meu corazón»: lo sguardo dell'amore», *La penna di Venere. Scritture dell'amore nelle culture iberiche. Atti del XX Convegno AISPI (Firenze, 15-17 marzo 2002)*, Messina, Lippolis editore, pp. 351-366.
- ZINATO, Andrea (2017): «Los *poëtae veteres* del *Cancionero de Baena*: Pero González de Mendoza, el caballero», en *Crítica Hispánica*, 39, 2, pp.13-38, número monográfico: «Poesía y corte en tiempos del *Cancionero de Baena*: creación y recepción», ed. de Antonio Chas Aguión.
- ZINATO, Andrea y Martina BRUFANI (en prensa): «La poesía de los *veteres*: temas y motivos. Primera parte: El ciclo dedicado por Alfonso Álvarez de Villasandino a doña Juana de Sosa», *Corte y poesía en tiempos de los primeros Trastámara castellanos. Lecturas y relecturas*, Berlin, Peter Lang.

#### RECURSOS EN LÍNEA

- Biblioteca Digital de Textos del Español Antiguo. Textos Poéticos Españoles*: <<http://www.hispanicseminary.org/t&c/poe/index-es.htm>>.
- FERREIRO, Manuel (dir.) (2014- ): *Glosario da poesía medieval profana galego-portuguesa (GLOSSA)*, Universidade da Coruña <<http://glossa.gal>> [últ. rev.: 17/04/2018]. [fecha de consulta: junio de 2022].
- REAL ACADEMIA DE LA HISTORIA: *Diccionario Biográfico electrónico*: <http://dbe.rah.es/>.